

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE BELLAS ARTES



TESIS DOCTORAL

**Formas de acción y producción de las prácticas
artísticas en la economía postfordista. Análisis
de su potencialidad específica**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

María Esther Gatón Pérez

DIRECTORES

**Ricardo Horcajada González
Leonor Pérez Ruíz**

Madrid, 2017

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE BELLAS ARTES

Formas de acción y producción
de las prácticas artísticas en la economía *postfordista*.
Análisis de su potencialidad específica



Trabajo de investigación que presenta
María Esther Gatón Pérez
Para la obtención del Grado de Doctora

Bajo la dirección de los doctores
Ricardo Horcajada González
y Leonor Pérez Ruíz

Madrid
2016

Dedicada al primer trabajo de cualquiera

AGRADECIMIENTOS

Seguramente la lista debería ser mucho más amplia. Nos quedamos en las cáscaras. Esta investigación no habría sido posible sin la colaboración de muchas personas que se han preocupado -de forma consciente o no- por *discutir* en torno a la misma. En concreto, reconozco la *importancia* que para este documento ha tenido o tuvo, la relación con: Isabel García, Marta Bombín, Laura Carmona, Andrés Hernando, Magdalena Gatón, Esther Pérez, Andrea Beade, Marta Génova, Alejandro S. Garrido, Jorge Anguita, Javier Chozas, Javier Cruz, Rampa, la galería Javier Silva, Marta Álvarez y Magnífico Margarito.

En especial quiero agradecer la confianza de mis directores Leonor Pérez y Ricardo Horcajada, que han apoyado el desarrollo de un proceso poco predecible o lineal. Así como de Javier García y de Andrés Carretero, quienes de manera extraoficial han releído, criticado y enriquecido el documento, por amistad.

TABLA DE CONTENIDOS

Tabla de contenidos	i
Tabla de imágenes	iv
Lista de acrónimos	xiii
Resumen	1
Método de investigación	4
Summary	6
 Capítulo I: Eclosión creativa en la ciudad, análisis de sus causas	 7
1. Constatación de la afluencia del valor <i>creativo</i> en una capital de provincia	9
1.1. Definiciones de <i>lo creativo</i> y de <i>lo cultural</i>	10
1.2. Informe de la aparición simultánea de iniciativas públicas y privadas que destacan <i>lo creativo</i> o <i>lo cultural</i> en su cometido	11
2. Factores que producen la situación de ebullición creativa <i>local</i>	21
2.1. Régimen democrático y neoliberal. Particularidades del caso español	22
2. 2. Bases de la construcción del individuo posmoderno. Relación entre el consumo y valores populares: su evolución	29
2.3. Situación de crisis económica reciente. Propaganda a favor del emprendizaje, apropiación de los discursos creativos y posibilidades de erosión	35
3. Recapitulación	42
 Capítulo II: Desmontaje de <i>la fiesta del arte</i>	 50
1. Presentación de la muestra de arte emergente, análisis de los objetivos y comprobación de su no consecución	52
2. Grupos desde los que se apoya la muestra de arte joven	71
3. Circunstancias que producen la <i>celebración</i> de la muestra	93
3.1. Pertenencia a CreArt, políticas culturales, construcción de la identidad Europea, apoyo rutinario a la cultura, Marca Ciudad y legitimidad ascendente	94

3.2. Capitalismo de la ansiedad, razón neoliberal, permanente rediseño del yo y algunas figuras paradigmáticas	112
3.3. Lo malo conocido (Teoría de las Perspectivas y <i>Framing</i>)	119
4. Condiciones de existencia de la muestra	122
4.1. Varias limitaciones inherentes, como su carácter publicitario	123
4.2. Motor de acción acrítico, exclusivista y basado en capital afectivo	125
5. Recapitulación y algunas claves o referencias	129
Capítulo III: Comentarios al <i>modelo</i> de artista	141
1. Planteamiento del problema: el artista como sapo besado	143
1.1. En torno a la Teoría de Campos, la producción de legitimidad y su aplicación práctica en la fabricación de un anhelo por ser artista	143
1.2. Detección de ´actitudes artísticas´. Observación de estos síntomas por medio de la <i>transprofesionalidad</i>	153
1.3. Estudio de las correspondencias entre arte frente al no-arte y enumeración de servidumbres u opciones pasivas con las que se topa el primero	163
2. Estudio de las posibilidades de <i>solución</i>	185
2.1. <i>Elastizar</i> la profesión (experimentar una pérdida y ´reaccionar con neo-vanguardia´)	187
2.2. Análisis de la tendencia <i>postfordista</i> . Cuando relatamos formas de acción	202
3. Aplicación del estudio	212
3.1. Diseño de un pensamiento imbricado en La Fábrica	214
3.2. Prevención de la docilidad. El peligro de los ´yuccies´	231
3.3. Atención a la construcción política en la ilusión de cierta continuidad. Google marca la pauta	235
Conclusiones (investigación inconclusiva)	238
Índice bibliográfico y enlaces	254
Apéndice	271
1. Revisión del proyecto ´Palique al cubo (blanco)´	271

2. Entrevista Nex Valladolid. ‘Los Mínimos, vamos a hacer cosas en las que creamos, vamos a equivocarnos nosotros’	284
3. Entrevista Nex Valladolid. ‘Cada día, Summernap’	291
4. Crónica para Nex Valladolid. ‘Casa Leibniz, que pudo estar en la Calle del Cerezo 17’	300
5. <i>cottage kilns</i> , textos para una exposición en CreaVA	305
6. <i>___parece una ficción a varias voces</i> . Entrevista a Jose Ignacio Gil, Juan González-Posada, Andrés Carretero, Javier García y Juanjo Santos	309
7. La empresa de mobiliario Rhico aparece en la plataforma de formación experimental artística intransit	318
8. Crónica de dos exposiciones decorativas y simultáneas	321
9. Notas sobre postfordismo y parranda cultural	325

TABLA DE IMÁGENES

Imagen 1. Publicación realizada por el gestor cultural Javier Duero en su muro de Facebook el 17 de Noviembre de 2015.

Imagen 2. Inauguración de exposición ´Reverb´ de Jose Ignacio Gil en Coco Café comidas y cenas, Valladolid. Marzo 2015.

Imagen 3. Javier Silva en su galería, junto con los artistas participantes en ´Summernap´, Eloy Arribas y Jonás Fadrique. Julio 2014.

Imagen 4. Pecha Kucha Night en el café Pigiamas durante la sesión de Febrero 2015. Fotografía de Pedro Iván Ramos.

Imagen 5. IV Encuentro Joint Kids de collage, música y proyecciones en El Carrusel. Marzo 2015. Fotografía El Carrusel.

Imagen 6. Espacio de coworking La Atómica en su funcionamiento ordinario, 2014.

Imagen 7. En su red social, CP presenta esta fotografía junto con la siguiente frase: «palabras de Santiago Iglesias y Félix (PobrelaVaca CreativeWork) encerradas en Cuatro platos. 2014»

Imagen 8. Concierto inaugural de Vinyl & Wine, con un grupo de música local en 2014.

Imagen 9. El artista Gonzalo de Miguel, llevando a cabo su intervención en el escaparate de la primera tienda de Pintaderas en 2012

Imagen 10. Promoción municipal del proyecto CreArt, delante de la fachada de la Universidad de Valladolid 2015.

Imagen 11. Fotografía publicada desde la plataforma oficial de los encuentros Horizontes del Arte en España.

Imagen 12. Una pareja anónima publica en la red Instagram esta selfie con ´Puppy´ (de Jeff Koons) para el concurso convocado por la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao titulado ´Hazte un selfie con Puppy´ [Hazte un selfie con Puppy en Museo Guggenheim]

Imagen13. Patio interior sur del Centro Cultural Conde Duque en Madrid. [Hemeroteca, 2010, 18 de mayo, ABC].

Imagen 14. Festival MEET de música electrónica en las salas del MPH, Valladolid 2014.

Imagen 15. Una empleada despolva la estatua de los antiguos reyes de España realizada por Antonio López para el MPH, Valladolid 2006.

Imagen 16. Portada del vinilo *Horror en el Hipermercado*, primer disco del grupo musical Alaska y los Pegamoides publicado en 1980, y que alcanzó un éxito insospechado, consolidándose como emblema de la Movida Madrileña.

Imagen 17. Insignia *cruelty-free*, que identifica a los productos que no han sido testados en animales.

Imagen 18. Fotografía de los encuentros *Piensa Madrid 2012*, orientados a pensar y mejorar las condiciones de la capital. Fueron realizados en La Casa Encendida, antigua Fundación Caja Madrid, y actual Fundación Bankia. [Sarcie, 2012]

Imagen 19. Fotografía de uno de los dueños y camarero de la emblemática cafetería/bar El Colmao de San Andrés (Valladolid) durante un viaje de placer. Publicada en el perfil de Facebook de su negocio en 2014.

Imagen 20. Fotografía publicada en el artículo titulado ‘Missquehaceres, el sueño de una creadora’ en la Plataforma Nex Valladolid dentro de su sección de ‘Emprendedores’ 2014.

Imagen 21. Fotografía de los artistas de la Galería Liebre, empleada para *ritualizar* el acto de mudanza que el negocio llevó a cabo en 2013.

Imagen 22. El artista Francisco Villa Romero (Paco Villa) y la gestora cultural Marta Álvarez, precursores de CreaVA, junto con el alcalde Javier León de la Riva y la concejala de cultura Mercedes Cantalapiedra, durante la rueda de prensa de presentación del proyecto en Marzo 2015, año electoral.

Imagen 23. Fotografía de la celebración de los #92bellosaños de historia de la Biblioteca de la facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid (BBAA UCM) Marzo 2015.

Imagen 24. Imagen de la tienda de ropa y accesorios ‘Love Culture’ [Love Culture].

Imagen 25. Imagen empleada para apoyar la campaña “*la cultura no es un lujo*” (2012), difundida por una concentración de músicos y medios de comunicación contra las medidas de recortes realizadas por el Gobierno. [Navarro, 2012: *El País*]

Imagen 26. Declaración del activista John Jordan en la p. 84 del capítulo sobre *Reclaim the Streets* de Julia Ramirez Blanco: ‘Utopías artísticas de revuelta’ (ed. Catedra, Madrid, 2014). Esta fotografía ha sido postzada en la red Facebook con frecuencia por numerosos agentes del panorama artístico madrileño (y alrededores).

Imagen 27. Otro ejemplo del ambiente de excitación cultural vallisoletana. Artículo publicado por Javier Díaz-Guardiola tras su visita a la ciudad de Valladolid en Octubre de 2015.

Imagen 28. Publicación de Javier García con el artículo ‘___parece una ficción a varias voces’, en la que se leen un par de reacciones ajenas al mismo.

Imagen 29. Imagen de la portada digital de la muestra CreaVA15.

Imagen 30. Publicación en el perfil social de CreaVA en el que se comparte la noticia aparecida en el ABC y se destacan los párrafos que, supone, mejor definen su causa. [EFE, 2015, 4 de marzo]

Imagen 31. Este es el tweet fijado por CreaVA desde el 20 de Noviembre de 2014 hasta el momento.

Imagen 33. Publicación en la red social Facebook sobre la inauguración de CreaVA 15.

Imagen 34. Charla con los artistas de la exposición ´Topoanálisis´, comisariada por Marta Álvarez en El Carrusel para CreaVA15. Jueves 19 de Marzo de 2015 de 18:00 a 20:00h.

Imagen 35. Visita guiada con los artistas de la exposición ´cottage kilns´, comisariada por Esther Gatón en Pintaderas II para CreaVA15. Viernes 20 de Marzo de 2015. De 17:30 a 18:00h.

Imagen 36. Charla con los artistas de la exposición ´Antiguo TeXtamento´, comisariada por Jorge Consuegra en Sildavia para CreaVA15. Sábado 21 de Marzo de 2015 de 17:00 a 19:00h.

Imagen 37. Charla con los artistas de la exposición ´Software Cultural´, comisariada por Virginia Díez en Gondomátik para CreaVA15. Domingo 22 de Marzo de 2015 de 13:00 a 15:00h.

Imagen 38. Charla con los artistas de la exposición ´28 Días´, comisariada por Paco Villa en El Beluga, junto con los artistas de Pintaderas para CreaVA15. Viernes 20 de Marzo de 2015 de 18:00 a 19:00h.

Imagen 39. Captura de pantalla que muestra una imagen de la exposición de Julio Falagán ´Warum-ist-mir-nichts-eingefallen´, inaugurada el 20 de Marzo, 2015 en el MPH. La imagen captura a la pandilla de amigos creadores, parte de ellos incluidos en la exposición de Jorge Consuegra para CreaVA15.

Imagen 40. Tweetentrevista con Nex de CreaVA14.

Imagen 41. Correo enviado a la dueña de Pintaderas, el local dónde tenía lugar la exposición de ´cottage kilns´ para señalarle que uno de los trabajos expuestos había sido sepultado por un maniquí masculino.

Imagen 42. Virginia Díez, comisaria de ´Software Cultural´, posa frente a su espacio Gondomátik. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 43. Marta Álvarez, comisaria de ´Topoanálisis´, frente a su espacio El Carrusel. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 44. Esther Gatón, comisaria de ´cottage kilns´, en su espacio Pintaderas II. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 45. Jorge Consuegra, comisario de ´Antiguo TeXtamento´, en su espacio Sildavia. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 46. Paco Villa, comisario de ´Hábito de Temporada´, frente a su espacio Pintaderas I. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 47. Gerardo López, López, colaborador en Nex Valladolid, y Virginia Díez, contemplan ´Topoanálisis´ en la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 48. Dos visitantes contemplan ´Topoanálisis´ en la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 49. Una visitante fotografía una pieza de ‘Antiguo TeXtamento’ en la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 50. Virginia Díez con su pareja durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 51. El artista Julio Mediavilla y el artista Juan Carlos Quindós durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 52. El artista Gaspar Francés, la pintora Pati Duque, el fotógrafo Javier P. Miñambres y el gestor cultural Pedro Gallego contemplan ‘Topoanálisis’ durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 53. Las artistas Rosa del Rosario y Silvia Ampuero se abrazan tras la presentación de su exposición ‘Hábito de Temporada’ durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

Imagen 54. Cristina R. Vecino participante en Crea VA15, en la presentación de ‘28 Días’, durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid. [Artistas en CreaVA].

Imagen 55. Birikú Sistema, participante en Crea VA15 en la presentación de ‘28 Días’ durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid. [Artistas en CreaVA].

Imagen 56. Julio Falagán, participante en CreaVA en la charla de ‘Antiguo TeXtamento’, de Crea VA15. Fotografía Victor Hugo Martín para CreArt. [Artistas en CreaVA].

Imagen 57. Cristina R. Vecino y Juan Carlos Quindós, participantes en Crea VA en la charla de ‘Topoanálisis’ de CreaVA15. Fotografía El Carrusel, para El Carrusel. [Artistas en CreaVA].

Imagen 58. Birikú Sistema, participante en CreaVA en la charla de ‘cottage kilns’, de CreaVA15. Fotografía de responsable de Pintaderas, para Pintaderas. [Artistas en CreaVA].

Imagen 59. Publicación en la red Facebook realizada por Virginia Díez, sub-comisaria en CreaVA 15, sobre las charlas con artistas en CreaVA.

Imagen 60. Publicación en el perfil de Facebook de CreaVA. Aparece el artista Mr.Zé [Mr. Zé] en el espacio Gondomátik, y se alude a la celebración de fin de CreaVA15.

Imagen 61. Publicación en el perfil de Facebook de CreaVA15, en la que se agradece la participación a todos los implicados en la muestra, señalando que esta lleve a cabo un ‘movimiento’ y animando a continuarlo el resto del año con la señal, además, hacia una ciudad de importante escena cultural como es Berlín.

Imagen 62. Publicación en la red Twitter del comisario-jefe Paco Villa con su pareja, la artista participante en la muestra, Silvia Ampuero. Ambos visten las camisetas que se fabricaron a raíz del movimiento creativo vallisoletano, en las que puede leerse ‘Valladolid es el nuevo Berlín’.

Imagen 63. Fotografía realizada tras la rueda de prensa en el Ayuntamiento de Valladolid el 4 de Marzo de 2015. Paco Villa, Virginia Díez, Marta Álvarez, Esther Gatón y Jorge Consuegra posamos para presentar CreaVA15 .

Imagen 64. Presentación de Birikú Sistema [Birikú Sistema] en la web de CreaVA redactada por él mismo. En ella enfatiza el hecho de que su carrera no discurre por los habituales circuitos legitimados por la institución arte. [Artistas en CreaVA]

Imagen 65. Extracto del blog creado para la exposición ‘cottage kilns’ en el que se recomienda “no consultar ni consumir” el plano de sala que identifica a las piezas de la exposición.

Imagen 66. Extracto de la entrevista que nos hizo Patricia Luceño. [Luceño, 22 de marzo].

Imagen 67. Imagen corporativa de CreaArt. Red de Ciudades por la Creación Artística.

Imagen 68. Publicación de CreArt en su perfil de la red Facebook el 13 de Abril de 2015, en la que se exhiben los apuntes que realizaron ‘sus creadores’, durante la Jornada de Encuentro Europeo.

Imagen 69. Foto de familia de los participantes en el encuentro “CreArt, una nueva forma de desarrollar la cultura en las ciudades de tamaño medio”, celebrado en la Sala de Plenos del Ayuntamiento de Valladolid el viernes 10 de Abril de 2015. [Noticias en CreArt.]

Imagen 70. Captura del diálogo público mantenida entre Juan González-Posada (impulsor de CreArt) y Jorge Consuegra (sub-comisario de CreaVA 15) tras los agradecimientos informales del segundo a diferentes agentes de la muestra, que González-Posada comenta al considerarlo insuficientes.

Imagen 71. Flyer CreaVA14 que incluye el mapa/recorrido por la ciudad, así como los participantes en los diferentes espacios y el logotipo de las entidades promotoras.

Imagen 72. Javier Casado, responsable de la empresa Itinerante Servicios Culturales y guía de turismo en la Junta de Castilla y León, ofreció sus explicaciones acerca del casco histórico durante las inauguraciones de CreaVA.

Imagen 73. Parada en el bar Sildavia durante la Inauguración de CreaVA14 . En la imagen Paco Villa explica la muestra del bar titulada ‘Ilustrare’.

Imagen 74. Publicación de la tienda Pintaderas en su perfil de Facebook tras en encuentro con artistas que tuvo lugar el día 20.

Imagen 75. Marta Álvarez y Paco Villa en el Bar Beluga (sede de la muestra), durante la tweetentrevista que ofrecieron a Nex Valladolid para presentar la primera edición de CreaVA en Marzo 2014.

Imagen 76. Publicación del impulsor de Crea VA Paco Villa en su perfil de Facebook tras ‘las charlas con artistas’ de CreaVA 15. El tono demuestra la relación de afecto que existe entre él y los artistas que expone.

Imagen 77. Captura de pantalla que muestra la publicación con que se despidió Crea VA 14.

Imagen 78. En su perfil social de Félix Rodríguez, presentado como creador bajo el pseudónimo de Mr. Zé (‘the creator’) le identifica a través de su obra/su batalla en CreaVA15.

Imagen 79. Captura de una publicación realizada por Mr Zé sobre el ‘conflicto’ que desencadenó su participación en CreaVA15.

Imagen 80. Crítica suave hacia la campaña ‘The Streets Are Ours’ que Mr. Zé emprende a raíz del malentendido con la municipalidad. Para responder a la crítica, el creador aprovecha para definirse y justificarse, incluso en negativo.

Imagen 81. Publicación de CreaVa tras el contratiempo del muro de Mr. Zé.

Imagen 82. *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.* El Gatopardo.

Imagen 83. Promoción de la fiesta inaugural de la exposición de la colección de Absolut en Dubai.

Imagen 84. Fotografía de The Factory por Cecil Beaton. Andy Warhol posa con algunos de sus miembros, 1968.

Imagen 85. Un episodio de Museo Coconut durante el que Emilio, el conserje que también es artista, se dispone a realizar una performance.

Imagen 86. Fotografía del IV encuentro ‘Palique al cubo (blanco)’, titulado ‘Aspect Ratio’, con Belén Zahera y Karlos Gil.

Imagen 87. Selina Blasco, Alejandro Simón y Lila Insúa, miembros de Extensión Universitaria posan frente a una parte de uno de los proyectos que impulsaron en 2012/2013: La Colonia.

Imagen 88. Fotografía de Ian Berry (Agencia Magnum) sobre el movimiento ‘Reclaim the Streets’ en Oxford.

Imagen 89. Una casa-clavo en la calle recién desarrollada en Nanning, en la provincia de Guangxi, el 10 de Abril de 2015. AFP / Getty Images.

Imagen 90. Dos imágenes de ‘The Competition’ documental producido por Ángel Borrego Cubero.

Imagen 91. Respuesta colectivo Elgatoconmoscas en su cuestionario para el Archivo de Creadores de Madrid. [Elgatoconmoscas en *Archivo de Creadores*]

Imagen 92. Fotografía de un momento de la entrevista que realizamos a los galeristas de Espacio Mínino (Madrid) en 2014 para Nex Valladolid.

Imagen 93. Cartel de la exposición ‘Ferran Adrià y El Bulli 1961-2011. Riesgo, libertad y creatividad.

Imagen 94. Imagen de presentación de la Unión de Emprendedores, que se define como «un grupo de Profesionales con la intención de compartir nuestra amplia experiencia en el mundo de la empresa. Creemos firmemente que la “UNIÓN DE TALENTOS” es la clave del éxito.» [Unión de Emprendedores]

Imagen 95. Imagen del ‘IV Encontro Artistas Novos’ (Encuentro de Nuevos Artistas) celebrado en la Cidade da Cultura (Ciudad de la Cultura) »

Imagen 96. En la fotografía, el ‘bag’ reza: “Fui a la escuela de arte y todo lo que obtuve fue esta maldita actitud”. La frase se enmarca en una estampa icónica del ambiente ‘alternativo’ y ‘creativo’ noreuropeo.

Imagen 97. Fotografía que encabeza la publicación de Masters of Concrete titulada ‘9 de cada 10 arquitectos son menos interesantes de lo que parecen en sus fotos de perfil.’

Imagen 98. Fotografía de la intervención realizada por el estudio de arquitectura ‘Taller de Casquería’ en una Picnic Session organizada por el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M), el 21 Junio de 2012.

Imagen 99. Imagen de la obra ‘Sin Título’ del artista Jirí Kowanda, realizada el 3 de Septiembre de 1977. (-En una escalera mecánica... dándome la vuela, miré a los ojos a la persona situada detrás de mi).

Imagen 100. Cartel promocional de la exposición ‘The Architect is Present’ (Fundación ICO) y figuras de cartón expuestas durante la muestra. En su publicación, Fredy Massad señala directamente este display.

Imagen 101. El artista Kristoffer Ardeña durante su entrevista para el Archivo de Creadores responde a las preguntas sobre la definición de su trabajo (img. #1) y sobre a la elección de su profesión (img.#2). [Kristoffer Ardeña en Archivo de Creadores]

Imagen 102. Extracto de la videoinstalación del colectivo Somosnosotros. Se trata de una presentación trágica, irónica y bastante veraz sobre la figura habitual del artista en el panorama nacional.

Imagen 103. En su obra ‘Prenez soin de vous’ (2007), Sophie Calle traslada -de manera directa- su vida personal a la esfera artística.

Imagen 104. Imagen realizada por ‘El Hematocrítico del Arte’, espacio web dedicado a recoger y subtitular obras de arte, con el objetivo de que tomen un sentido humorístico.

Imagen 105. Fotografía que ilustra este artículo acerca de neuromarketing. El flagship de la óptica ‘Kirks Originals’ en Londres diseñada por el estudio Campaign, del que el artículo literalmente dice “con ese punto de instalación artística que les caracteriza”.

Imagen 106. Imagen publicada en las redes sociales por Carlos Fernández-Pello, quién lleva a cabo producciones inscritas en la esfera del *artworld*, en la académica y en la de la moda [Carlos Fernández-Pello]

Imagen 107. Fotografía de Jeff Koons con su producción y su familia. todo está ritualizado para ‘ser arte contemporáneo’. Fotografía Martin Schoeller / New York Magazine

Imagen 108. Extracto de la Revisión del proyecto ‘Palique al cubo (blanco)’ que organizamos en la Galería Javier Silva, Valladolid 2014.

Imagen 109. Durante la exposición ‘Sin heroísmos, por favor’ CA2M, y como parte del proyecto ‘Un año al día’, del artista Iván Argote, se ofreció la posibilidad de celebrar una fiesta de cumpleaños en una salita habilitada para ello dentro del centro de arte.

Imagen 110. Portada del libro ‘Elogio del caminar’, de David Le Breton.

Imagen 111. Invitación a la exposición de Enrique Pastor por la galería Espacio Valverde. [Retratos de familia, en Espacio Valverde]

Imagen 112. Fotografía del incidente ocurrido en la inauguración de la exposición de la Fundación Prada para la Bienal de Venecia 2015. Fotografía Interpress. [Pivato, 2015]

Imagen 113. Fotografía del líder coreano Kim Jong Un durante la inauguración del nuevo y lujosísimo aeropuerto de Pyong Yang, en Junio de 2015. El arquitecto no aparece en la imagen porque había sido ejecutado debido a que ‘su idea de belleza’ no concordaba con la del dictador.

Imagen 114. Algunos momentos del *reality show* ‘Street Art Throwdown’, que hizo su presentación prometiendo servir para ‘descubrir al próximo Banksy’.

Imagen 115. Algunos fotogramas procedentes del *reality show* estadounidense ‘Work of Art: The Next Great Artist’.

Imagen 116. Capturas del documental ‘El Taller’ dirigido por Victor Hugo Martín Caballero. La grabación registra un taller impartido por Antonio López y Cristóbal Toral en el LAVA, dentro de la programación CreArt Red de Ciudades por la Creación (2013).

Imagen 117. Fotografía de los jóvenes artistas Jonás Fadrique y Eloy Arribas, durante el desarrollo del proyecto ‘Summernap’ (2014) en la Galería Javier Silva. La imagen pertenece a una entrevista que les realizamos durante el desarrollo de su proyecto.

Imagen 118. Esquema del espacio social y las prácticas sociales según Pierre Bourdieu. En ‘Raisons Pratiques’ 1996.

Imagen 119. Fotografías de Keith Arnatt, en su obra ‘I’m A real Artist’, 1969.

Imagen 120. Boceto inicial del proyecto e imagen de un momento del dibujo durante el curso 2012/13.

Imagen 121. Fotografías de la exposición de ‘Cráter’ ubicada en la vinoteca Señorita Malauva, Valladolid. Septiembre de 2014.

Imagen 122. Fotografías de algunos espacios intervenidos plásticamente en el hotel ‘El Coloquio de los Perros’, Valladolid.

Imagen 123. Planta y fotografías del Pabellón Sonsbeek realizado por Aldo Van Eyck para la exposición temporal de esculturas en 1965/6 en Arnhem. Hoy reconstruido.

Imagen 124. Sobre estas líneas una fotografía del Pabellón diseñado por Le Corbusier para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias de París, en 1925.

Imagen 126. Fotografía del Pabellón diseñado por Konstantin Melnikov para la URSS en la Exposición de Artes Decorativas e Industria de París, en 1925. Ejemplo de *decoración* como herramienta utópica.

Imagen 127. Esta imagen muestra un trabajo decorativo de Elsie de Wolfe (1865-1950). Ella fue la primer mujer en la historia del siglo XX que hizo de la decoración de interiores un trabajo rentable.

Imagen 128. Imágenes de la campaña promocional de ‘Natural Machines’, empresa dedicada a la fabricación de impresoras 3D que imprimen comida. [EFE, 2014: ABC]

Imagen 129. Ilustración de Brett Ryder para el artículo ‘The Third Industrial Revolution’ (La Tercera Revolución Industrial) publicado por The Economist el 21 de Abril de 2012.

Imagen 130. Fotografía Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, de Villanova Artigas, Brasil.

Imagen 131. Parque de juegos en Laurierstraat, Amsterdam; años sesenta. Uno de los 700 que Aldo Van Eyck diseñó para la ciudad. Fotografía: © Ed Suister, courtesy Amsterdam City Archives.

Imagen 132. Sobre estas líneas, dos sistemas de producción de café: una cafetera clásica portuguesa y una máquina expendedora de café. La primera ofrece un consumo pausado y sitúa la experiencia en la degustación; mientras que la segunda máquina estimula un consumo pragmático cuya utilidad se sitúa en la ingesta inmediata de glucosa y cafeína.

Imagen 133. Ilustración de Daniel Clowes.

Imagen 134. Dos fotografías del espacio de dibujo habilitado en la nave de la empresa de mobiliario A3 Armarios Empotrados, ahora Rhico [Rhico]. En este espacio llevamos a cabo la producción plástica sobre los treintinueve cabeceros del hotel ‘El Coloquio de los Perros’.

Imagen 135. Fotografía del museo de arte contemporáneo Tate Modern en Londres, antigua central energética de Bankside.

Imagen 136. Älmhult, el pequeño pueblo sueco donde se fundó la multinacional Ikea. Fotomontaje realizado por la empresa de muebles para su presentación.

Imagen 137. Portada del dossier de presentación de Rhico, en la que se sintetiza la logística.

Imagen 138. Jackson Pollock trabajando con arena en el jardín de su casa de Springs (Long Island) en 1949. Imagen: Martha Holmes para Life

Imagen 139. Fotografía que exhibe la fabricación de los bolsos de lujo Hermès dentro del artículo sobre Pierre-Alexis Dumas, director artístico de la firma titulado ‘La humanidad d Hermès’.

Imagen 140. Fotografías empleadas para la presentación de la empresa vasca de muebles de diseño Alki.

Imagen 141. Fotografías que presentan a la firma de mobiliario de diseño Stua. La imagen superior muestra un extracto de la entrevista utilizada en su espacio web con Jesús Gasca, el impulsor.

Imagen 142. Selfie de Jon Gasca, hijo del fundador de Stua, Jesús Gasca, y actual directivo de la empresa durante su viaje a la Bienal de Venecia en 2015.

Imagen 143 Fotografía publicada por Rhico que muestra el proceso de pulido de *solid surface*.

Imagen 144. Publicación en Facebook de la agencia de *social development* Miltrescientosgramos, acerca del encuentro con parte de los realizadores del hotel ‘El Coloquio

LISTA DE ACRÓNIMOS

- ACiBU** Asamblea Ciudadana del Barrio de Universidad
- BBAA** Bellas Artes
- CA2M** Centro de Arte 2 de Mayo
- CIA** Agenda Central de Inteligencia
- CP** Restaurante Cuatro Platos
- ESADE** Escuela Superior de Administración y Dirección de Empresas
- ESI** La Escuela de Diseño de Valladolid
- FMC** Fundación Municipal de Cultura
- LAVA** Laboratorio de las Artes de Valladolid
- MIAC** Máster en Investigación en Arte y Creación
- MPH** Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo
- RAE** Real Academia Española
- RSC** Responsabilidad Social Corporativa
- PIB** Producto Interno Bruto
- PS** Pisuerga Sport
- PyMES** Pequeñas y Medianas Empresas
- UE** Unión Europea
- UCM** Universidad Complutense de Madrid
- UNESCO** Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
- UPTACyL** Unión de Profesionales Trabajadores Autónomos Castilla y León

RESUMEN

Hay quien espera del *arte* cierto carácter liberador. Algo así como la emancipación de una vida insuficiente, dañada. En palabras de César Rendueles (refiriéndose a la contribución que Benjamin le hizo a la crítica política): «sugieren la posibilidad la existencia de alternas *intensas*, vivificantes. (...) Nos habla de herramientas intelectuales que nos permiten superar esa oclusión posmoderna del pensamiento...» [Rendueles, 2015]. Sin embargo, cabe desconfiar de que el autoproclamado ´territorio de las artes´ sirva efectivamente a tales fines. Nuestro estudio parte de la asunción de que la esfera simbólica de una sociedad (en la que está enmarcado el *artworld*) está al servicio de su sistema de gobierno, o mejor dicho, de *gobernabilidad*. En otras palabras, en la institución de legitimidad de un poder, el arte continúa siendo una herramienta privilegiada. Sin embargo, conforme ha ido progresando el grado de conciencia de la sociedad, los sistemas de legitimación se han ido sumergiendo y sofisticando. Actualmente operan mecanismos basados en la *seducción*. Son mecanismos que logran generar en los individuos actos de sumisión [auto-coacción] que, no obstante, sentimos como un deseo inconsciente, ´personal´. Así, en un panorama neoliberal, pragmatista y profundamente competitivo, la esfera simbólica facilita la reproducción de lógicas vitales que están sostenidas en cánticos a la libertad, a la personalidad individual o a la multi-experiencia. Los símbolos producen, finalmente, una *tendencia* que funciona en cadena y sirve de alienación.

El artista no sólo no es ajeno a esta fórmula, sino que *su figura* se ha convertido en una muy adecuada forma de representación. El Neoliberalismo encuentra en los valores de *creatividad*, *cultura* y *diferenciación* un reclamo efervescente e inagotable con el que predicar su ideología. De esta manera, la figura del artista -que esencialmente consiste en fundir trabajo y privacidad- contamina otras profesiones, normalizando un panorama en el que “usted ya no puede irse a casa” [McLuhan]. Al tiempo, hoy apenas podemos saber si el arte es algo que realmente existe o que, sencillamente, “ocurre en el *scroll* infinito de Instagram, Facebook o Twitter” [Zahera, 2015]. La *cultura* como recurso o la *creatividad* como plusvalía han demostrado ser instrumentos tan eficaces que gozan de una popularidad

irremediable, apareciendo como claves en la estrategia de cualquier iniciativa política o mercantil.

¿Qué supone para las prácticas artísticas el aparecer inscritas en una ideología sumergida e imperante? ¿Cómo define el *prosumo* postfordista a su trabajador? ¿Somos productores, gestores y cronistas del arte, cómplices inmejorables para el *statu quo*? ¿Por dónde opera esa transgresión (una auténtica apertura de ‘espacios de libertad’, de subjetivación) que declaramos esperar del arte? Nos aproximamos a estas cuestiones de manera conscientemente abrupta y transversal. Presentamos una investigación dedicada a observar el *florecimiento* del arte ‘joven’ en una capital de provincia (Valladolid) durante los años 2013-2015¹. Se trata de la época posterior al impacto de la crisis (cuando ésta ya se ha reconocido), y consecutiva al movimiento 15M (del que quedan *modos* y *afectos* heredados), durante la que la ciudad celebra una proliferación de la *creatividad* y de la *cultura* local. Nuestra investigación relata un contexto muy concreto que, sin embargo, resulta fácilmente exportable a otros ‘casos’, ya que lo que pretende mostrar son las lógicas internas (el *funcionamiento*) de dicha proliferación artística.

A partir de lo observado, nuestro estudio rastrea los motivos *tácitos* de esa efervescencia. Motivos que tienen mucho que ver con la estimulación del consumo, con la lógica del acostumbramiento, con (desesperadas) estrategias populistas, con legitimación institucional, con capital *afectivo* así como con el paro. Desde ellos, lo que se pone en jaque es tanto una *inercia* institucional hacia la distribución del arte, como el modelo de artista profesional (y agentes circundantes) que dicha inercia *produce*. Observará el lector que toda la investigación está plegada de *recovecos*. Esto es, de apuntes inmediatos, conclusiones puntuales o notas de atención sobre el tema central que le da título. Mediante ellos, el estudio procura recoger la disonancia *inherente* a una ‘puesta en sociedad’ suficientemente auto-consciente. Finalmente, nuestro comentario hacia las estructuras artísticas no es *inerte*, pues tras el análisis lanza líneas de *acción* mediante las que elaborar nuevos *modelos* para relacionarnos

¹ El contexto nacional todavía puede describirse como aquél ‘después del desengaño’. Se trata de una

con el arte ya que, si finalmente algo resulta innegable, es que los actuales están prácticamente² agotados.

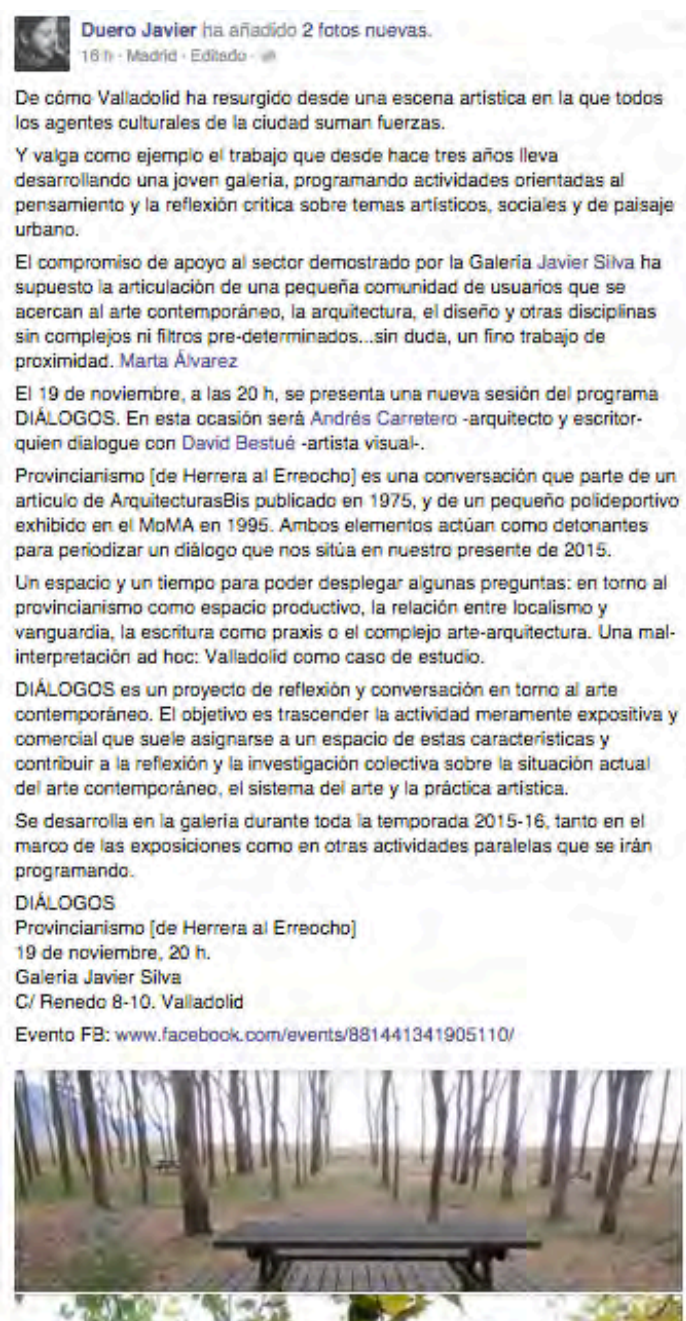


Imagen 1. Publicación realizada por el gestor cultural Javier Duero en su muro de Facebook el 17 de Noviembre de 2015.

² Por supuesto resisten y resistirán modelos convencionales de la esfera artística que apenas sienten errores en su funcionamiento. Esto es debido a que poseen una situación económica tan desahogada que puede permitirse desembolsar una gran cantidad de capital o dedicarle mucho tiempo a la producción y al consumo de excedentes. Este sector, que también incluye el intercambio de productos artísticos como sistema de inversión económica o de blanqueo de capital, no es el que nos ocupa.

MÉTODO DE INVESTIGACIÓN

Nuestro objetivo es ofrecer un punto de vista *distanciado* (pero incluido) y *conflictivo*, sobre las condiciones de acción en el arte hoy. Para ello presentamos un trabajo concentrado en ´estudiar campo y ámbito´ artístico, que interrelaciona una observación de la realidad cercana con pensamiento contemporáneo o pasado que hemos considerado de actualidad recuperar. Por lo tanto, debido a su carácter de *registro instantáneo*, el estudio hace uso abusivo de material extra-académico que, sin embargo, *opina* sobre lo que acontece y circula con fervor. Es decir, ´material que ciertamente *ocurre*´. En él abundan imágenes procedentes de las redes sociales, artículos de prensa nacional y blogs personales de autores con reconocida capacidad intelectual.

Este estudio, esencialmente *analítico*, se esfuerza por descomponer los elementos del tema a través de parámetros económicos, sociológicos, intelectuales y afectivos, considerando que todos ellos se encuentran profundamente relacionados. A partir de dichas descomposiciones, la investigación elabora *síntesis* puntuales y sin ánimo de imposición. Asumimos que ´lo recolectado´ *necesita* estar en permanente tensión.

Como *técnica* hemos empleado el plural de humildad (pues la investigación consiste en poco más que en una organización de material generado por otros), la normativa APA 6ª ed. (cuyo Índice Bibliográfico incluye un apartado con ´Enlaces´ señalados también mediante corchetes ´[]´), así como la producción de algunos trabajos divergentes que pueden ser consultados en el Apéndice. Escepticismo, dudas y humor protagonizan nuestro método reflexivo, que procura ser anti-dogmático, y, precisamente por esto, carece de definición.

Una reflexión más amplia sobre el método puede leerse en las Conclusiones de esta investigación.

Sí, señores del Tribunal, abran bien las orejas y no presten oídos a calenturientas fantasías. Fuimos rey de Polonia y Aragón, acabamos con un montón de personas, cobramos los impuestos por triplicado y no pensábamos más que en desangrar, descuartizar y asesinar. Es más, todos los domingos (...) veníamos descerebrando públicamente (...). Razones todas por las que ordenamos a los señores jueces que nos condenen a la pena más grande que sean capaces de imaginar, pues solo siendo así llegará a ser proporcionada. Excluida, claro está, la pena de muerte, porque, de imponérsela, sería preciso aprobar desorbitados créditos públicos para la construcción de la imponente guillotina que exigiría nuestra persona. Con mucho más agrado, por el contrario, aceptaríamos una pena de forzado (...). Para acabar, diré finalmente que, dado que no nos atrae estarnos inquietando continuamente por el futuro, deseábamos que la condena fuese a perpetuidad.

Ubú Encadenado
Acto tercero, escena II

SUMMARY

Forms of action and production of artistic practices in the post-Fordist economy:
Analysis of their specific potential

This research addresses the manipulation of art as a means of gaining legitimacy, being this done from a twofold perspective, i.e. by authenticating an institution art itself is also legitimized. Despite this being a historical condition, the symbolic mechanisms used to carry it out have become more sophisticated and hidden away. Today, together with the postfordism model other barely perceptible systems also operate. These go beyond the very essence of the profession, transforming that task into an individual, infinite and preconscious wish which, in addition, invades many other occupations. Simultaneously, the terms 'culture' and 'creativity' have become populism tools which are constantly claimed for but often empty.

Our study focuses on the context of Valladolid (Spain) from 2013 to 2015, when the city experienced a local flourishing of 'young art'. Despite this being a very specific case, its analysis can be easily extended to other locations, since it highlights its thought process and how it operates. An analysis of what we understand by conventional artist is done, considering the symbolic capital which dominates it and how this symbolism complicates a true professionalization. Consequently, we search for a competence of he who considers himself an artist. A competence which is indifferent to artworld and potentially autonomous. It involves finding ways of actions that are contrary to the current expansion of neoliberalism, one of which, the artist is a clear precursor.

Capítulo I: Eclosión creativa en la ciudad, análisis de sus causas

«Afortunadamente Valladolid experimenta en la actualidad un singular momento donde la creatividad y el emprendimiento confluyen en interesantes propuestas de negocio que, además, inyectan sobre su entorno urbano una saludable energía positiva.»

José Ignacio Gil [Gil, 2014, 2 de abril]



Imagen 2. Inauguración de exposición 'Reverb' de Jose Ignacio Gil en Coco Café comidas y cenas, Valladolid. Marzo 2015.

Introducción

En Valladolid se perciben efectos similares a otras ciudades ya afectadas por la exaltación de *la creatividad* y *la cultura*, con las consabidas consecuencias gentrificadoras. Observamos que el circuito creativo mantiene la fe en que ´aquello que se mantiene haciendo ´ cambiará las cosas, sin determinar claramente cuáles han de ser esos cambios deseables y mientras asume su condición de precario. No existen por parte de los agentes ni objetivos claros ni un plan convincente, pues toda la actividad se basa en sus brumosas posturas, en su confianza ciega hacia la capacidad de *la creatividad* y *la cultura* para generar mejoras, así como en un anhelo por la justicia (entre rentabilidad y trabajo) no revisado. Por el momento, ni *lo cultural* ni *la creatividad per se* son rentables; muchas veces ni siquiera resultan sostenibles. Se repiten fórmulas que tan sólo varían en su superficie y no obstante persisten gracias a su *popularidad*. En el texto que sigue analizaremos la particularidad del caso vallisoletano, detectando síntomas que evidencian cómo agentes de diferentes ámbitos defienden y promueven estos valores dentro de iniciativas muy diversas. Más adelante, rastrearemos los motivos del *brote*, procurando analizar sus causas en profundidad, con el fin de trazar un diagnóstico y realizar una hipótesis que arroje luz para de esta manera determinar cuál sería la correcta actuación -o no actuación- en el territorio local.

1. Constatación de la afluencia del valor *creativo* en una capital de provincia

El funcionamiento como *reclamo* de los términos *creatividad* y *cultura*, y su consecuente empleo abusivo, es en Valladolid un hecho constatado que ha dirigido los sistemas de promoción de agentes públicos y privados. Funcionamiento que afecta tanto a las relaciones que dichos agentes establecen con su público, como a la comprensión general de la Institución Cultural, forzando una mayor permeabilidad de la misma. Aunque se trata de un caso generalizado y en parte natural (como reacción ante una institución que se ha venido tachando de críptica, elitista o ´alejada de la sociedad ´—y por lo tanto poco rentable—, y como fruto de una *técnica* de comunicación masiva, inmediata y fugaz, que prioriza la difusión como casi único contenido), sus incoherencias o cinismos no han sido suficientemente descritos. Un contexto reducido hace visible de una forma *obvia* mecanismos que son similares a los empleados en ciudades de mayor tamaño. Por este motivo, confiamos en que el análisis del *florecimiento* que ha ocurrido recientemente en Valladolid, sea aplicable a otros casos en los que también se da una conciencia neoliberal, eficacia populista, comunicación basada en mecanismos del espectáculo y ´crítica´ publicitaria.

1.1. Definiciones de *lo creativo* y de *lo cultural*

Lo creativo refiere a aquella capacidad de hacer aparecer/desaparecer algo, sin importar la envergadura de lo cambiado. Nuestra sociedad lo percibe como un factor inseparable del progreso, y por lo tanto, de lo que ´inercialmente´ se comprende como ´mejora´. A diferencia del inhabitual ´genio´, *lo creativo* resulta suficientemente democrático como para surgir en prácticamente cualquier caso o persona. Por tanto, su capacidad de disolución en múltiples territorios, así como la ausencia de controversia en torno a su veracidad, hacen de *la cualidad creativa* un término absolutamente popular, e incluso socialmente reclamado. *Lo creativo* además, funciona como un valor que se anexa al producto cultural, y de ahí que haya llegado a convertirse en una plusvalía económica en sí mismo. Por otra parte, *lo cultural*, que en un sentido pragmático refiere al conjunto de significados que comparte una sociedad y mediante los que establece un ´sentido´ en su existencia, ha dilatado su definición hasta convertirse en un elemento dúctil e híper-apropiado. Por un lado, la UNESCO [Sectores de Trabajo, Cultura], defiende que sea aquello que «permite al ser humano una capacidad de reflexión sobre sí mismo, a través de la que discierne valores y busca significaciones.» Por otro, la Real Academia Española (RAE) explica que se trata de un «conjunto de conocimientos que permiten desarrollar el juicio crítico -y también- que se trate de un conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.» Finalmente, la *ambigüedad* que se instala en esta definición sirve para hacer de la misma un valor impreciso pero importante del que, sobretodo, la sociedad se siente dueña. Por lo tanto, decir que algo sea *cultural* sería no decir nada exacto y sin embargo, reclamar un valor compartido.

1.2. Informe de la aparición simultánea de iniciativas públicas y privadas que destacan *lo creativo* o *lo cultural* en su cometido

En el ‘Valladolid de la *débil* recuperación económica’, ha tenido lugar un considerable incremento tanto de particulares que hacen uso de *lo creativo* y de *lo cultural* como engranaje clave de su negocio, como de proyectos públicos que basan su estrategia en la *insistencia* sobre dicha cualidad. Analizando el caso de los primeros, comprobamos que los datos registrados por la UPTACyL (Unión de Profesionales Trabajadores Autónomos Castilla y León) [UPTACyL, Reunión de la Mesa Sectorial] señalan que en 2014 la capital registró el mayor incremento de trabajadores autónomos (164) de Castilla y León. Este estudio avisa de que el 80% de los nuevos emprendedores son y seguirán siendo trabajadores autónomos. La mayor parte del incremento se registra en el sector de hostelería³ (106). Por lo tanto, el aumento de actividades novedosas no refiere normalmente a la generación de industrias ‘puramente creativas’ sino, sobretodo, a la utilización de sus *herramientas* por parte de otros sectores de la economía. Algunos de los ejemplos más representativos de la floración creativa vallisoletana son: la galería de arte Javier Silva, el taller de fotografía El Carrusel, el coworking la Atómica, el restaurante Cuatro Platos, la vinoteca Vinyl & Wine y la tienda de ropa y complementos Pintaderas II. Con la aparición en paralelo de proyectos como los encuentros Pecha Kucha Night o la plataforma Nex Valladolid [Nex Valladolid, Magazine de cultura contemporánea] que, si bien no tienen ánimo de lucro en sí, comunican la actividad del resto de los negocios o propuestas, erigiéndose por lo tanto como plataformas autónomas de legitimación de *lo cultural* o *lo creativo* local. Éstos son tan sólo algunos ejemplos de los numerosos proyectos que *emprenden* aquellos años en Valladolid, declarando explícitamente hacer uso de *la creatividad*, *del arte* o de *la cultura* como parte de su mérito, y que normalmente prestan dicho apoyo sin obtener beneficios económicos directos. Asimismo, durante estos años hacen su aparición una serie de proyectos públicos claramente simpatizantes con el ‘sentir’ de los

³ La UATAE considera que el aumento de actividades profesionales en el sector servicios se debe al desempleo de profesionales cualificados como abogados, economistas, médicos, profesores, informáticos y periodistas que deciden iniciar una andadura laboral por cuenta propia. Según el criterio de esta organización, el Comercio y la Hostelería son los campos más sencillos para iniciar un negocio, de ahí el incremento de autónomos en estos sectores.
<http://www.tribunavalladolid.com/noticias/aumentan-los-emprendedores-hosteleros-en-valladolid-pero-disminuyen-los-de-comercio/1411473431>

emprendedores creativos. A continuación revisaremos estos ejemplos de iniciativas privadas, así como de proyectos públicos que el Ayuntamiento y los museos de la localidad promovieron.

Iniciativas privadas:

Galería Javier Silva

A finales de 2012 abre sus puertas la galería de arte contemporáneo [Galería Javier Silva], con el objetivo de «convertirse en un punto de encuentro de todo tipo de iniciativas culturales y artísticas donde exponer nuevos proyectos y compartir ideas y reflexiones acerca de estos ámbitos.» [Marciel, 2012] Se trata del único espacio privado que en ese momento apuesta por la compraventa de arte contemporáneo dentro de las lógicas del *artworld*. Un cubo blanco al uso situado cerca del centro de la capital. Aparte de tener claro que su propuesta de artistas ofrece un relevo generacional (no necesariamente vinculado a la edad), el espacio lleva a cabo acciones inhabituales en los proyectos galerísticos que afectan al entorno local: encuentros entre agentes culturales como *´Palique al cubo (blanco)´* [Palique al cubo (blanco) Proyectos en *Galería Javier Silva*], inauguraciones transfiguradas en fiestas de música electrónica como *´Inhuman´* de José Castiella [Inhuman Exposiciones en *Galería Javier Silva*], o la habilitación del espacio como taller de artista, en el proyecto *´Summernap´* [Summernap Proyectos en *Galería Javier Silva*]. Actividades que, incluso dentro del perfil de galería de arte, resultan indudablemente creativas y no suponen un ingreso directo de dinero; más bien al contrario. La galería mantiene su ascendencia como taller de enmarcación, y de esta manera obtiene una fuente adyacente de financiación. Se trata de una labor que lleva a cabo el propio Javier Silva, lo que genera la mimada adecuación de las piezas de arte al espacio expositivo ya que muchas de ellas son enmarcadas expresamente para su exposición en la galería.



Imagen 3. Javier Silva en su galería, junto con los artistas participantes en 'Summernap', Eloy Arribas y Jonás Fadrique. Julio 2014.

Pecha Kucha Night Valladolid

En ese mismo año comienzan a organizarse las sesiones de 'Pecha Kucha Night Valladolid' [Pecha Kucha Night Valladolid]. Son encuentros regidos mediante el formato de presentación japonés caracterizado por dar información de una manera ágil, atractiva y suficiente en cuatrocientos segundos. Las sesiones vallisoletanas se orientan a la presentación de nuevos proyectos que tienen lugar en la ciudad, o de individuos que generan algún tipo de actividad *curiosa* en ella. Ellos se anuncian con las siguientes frases: «en Pecha Kucha Night Valladolid buscamos personas que quieran enseñarnos, sorprendernos, contarnos una historia, una experiencia. ¿Quieres ser uno de los presentadores? 20 imágenes, 20 segundos cada una, seis minutos y cuarenta segundos, en los que nos puedas explicar esa idea, aquel viaje, eso que tanto te gusta hacer. 400 segundos de vuestra vida que nos sirvan para cargar las pilas en estos *tiempos oscuros*» [¿Quieres ser presentador? en *Pecha Kucha Night Valladolid*]. Y a continuación describen los objetivos: «El público experimenta una gran diversidad de presentaciones en un breve período de tiempo (...) Pecha Kucha está abierto a cualquier persona que pueda enseñarnos, sorprendernos,

ilusionarnos... Al finalizar las presentaciones, el evento se transforma en un espacio de encuentro entre el público y presentadores, provocando la unión entre diferentes perfiles creativos. Es el momento de encontrar trabajo, un socio, de acercarse a los ponentes con preguntas, de disfrutar del ambiente, la música, de conocer personas, sus aspiraciones, inspiraciones...» [¿Qué es Pecha Kucha? en *Pecha Kucha Night Valladolid*] Las citas se sitúan en el Café Pigiamas, un atractivo espacio de estilo art-decó localizado en el céntrico Pasaje Gutiérrez. Dichos encuentros se celebran cada cuatro meses, contando con unas nueve presentaciones cada uno, y siempre se han visto desbordados de público asistente, llegando incluso a superar la capacidad del local (unas cien personas). Estas sesiones no tienen ánimo de lucro, pero sí unos gastos de organización que se financian a través de pequeñas empresas patrocinadoras: La Gran art gallery + editions [La Gran], La Manufactoría camisetas artesanales e Imprenta Manolete.



Imagen 4. Pecha Kucha Night en el café Pigiamas durante la sesión de Febrero 2015. Fotografía de Pedro Iván Ramos.

El Carrusel, Taller de Fotografía

Meses después de la aparición de los pechakuchas vallisoletanos, inaugura El Carrusel Taller de Fotografía [El Carrusel]. Se trata del espacio de trabajo de dos fotógrafos (Cristina R. Vecino y Ricardo Suárez) abierto para «dar salida a nuestro

trabajo fotográfico más personal, con exposiciones propias y de otros autores que iremos programando a lo largo del año. La idea es que El Carrusel, además de nuestro estudio, sea un punto de encuentro en torno a la fotografía y cualquier actividad relacionada con ella. Tenemos muchas ideas que esperamos poder llevar a cabo poco a poco.» [Nosotros en *El Carrusel*]. Su espacio *amable* con aspecto de salón de estar, su cercanía al Museo Patio Herreriano de Arte Contemporáneo y la vinculación de sus actividades a varios territorios de la creación (el collage en los encuentros Joint-Kids, la pintura sobre pared de Gonzalo de Miguel [III Encuentro con Joint Kids Photo & Collage en Galería El Carrusel en *El Carrusel*] [Equilibrio de Gonzalo de Miguel en Galería El Carrusel en *El Carrusel*] o la música con Dobro Producciones Miguel [Día de la Música en *El Carrusel*]) pronto lo convierten en un espacio de referencia cultural a nivel local. Un hecho a señalar es que la habilidad visual de los promotores les permite construir unos ‘reportajes’ [Blog Fotógrafos en *El Carrusel*] sobre todas las actividades adyacentes al negocio, que comparten ritmo y estilo con aquellos trabajos fotográficos que realizan por encargo ‘[Comercial, Reportaje de autor, en *El Carrusel*]. Este aspecto es una primera aproximación hacia la *aleación* entre vida & trabajo que analizaremos más adelante.



Imagen 5. IV Encuentro Joint Kids de collage, música y proyecciones en El Carrusel. Marzo 2015. Fotografía El Carrusel.

La Atómica

También a finales del 2013 arranca La Atómica [La Atómica], un local que desde sus inicios se muestra como espacio híbrido entre galería de arte, librería, lugar de trabajo y oficina. Es, en definitiva, lo que se ha llamado ´coworking´; un formato de negocio popularizado en España desde los dosmiles, cuyo funcionamiento consiste en el alquiler de sitios individuales de trabajo, dentro de un espacio común. Sus clientes son trabajadores que para sacar adelante su tarea tan sólo necesitan un portátil, un teléfono y conexión a Internet. El atractivo del coworking reside en que soluciona cierto problema de aislamiento y además, fomenta sinergias entre diferentes sectores que pueden llegar a desembocar en relaciones cliente-proveedor, en visibilidad del trabajador y en la *frescura* profesional que idealmente supone estar en relación con otros individuos creativos. Por eso, es esencial que aparte de las instalaciones, el coworking ofrezca cierta garantía de ´ambiente´, acorde con la ´imagen´ de la que necesita formar parte el trabajador. La Atómica sintetiza estas funciones bajo su eslogan que literalmente reza «espacio creativo», y programa actividades continuas que, si bien esperan algo de financiación (pago de inscripción a los talleres de fin de semana, exposiciones de trabajos creativos a precios asequibles o venta de libros de ilustración), también sirven a la *ambientación creativa* del negocio. Visualmente, las salas conjugan una zona expositiva de paredes blancas, con otra de escritorios neutrales, en la que se recupera parte de una antigua vivienda decorándola con plantas, dibujos e iluminación natural, en un estilo muy similar a los pisos berlineses de los primeros dosmiles o a los de la Barcelona reciente.



Imagen 6. Espacio de coworking La Atómica en su funcionamiento ordinario, 2014.
Cuatro Platos

Poco después, a principios de 2014, empieza a funcionar Cuatro Platos, un restaurante situado en la céntrica plaza de Cantarranillas (comúnmente conocida como ‘Cantarranas’), que desde hace algunos años ha ido experimentado un evidente proceso de gentrificación⁴. La imagen de este negocio es construida por el estudio de comunicación y diseño Pobrelavaca [Pobrelavaca creative work], quién incluyó poesía hábilmente escrita sobre la pared interior con técnica de graffiti. El negocio dice de él mismo que «es más que un Gastrobar. Es un centro de encuentros, ideas, cultura, artistas y, por supuesto, gente que ama la comida. O no»[Cuatro Platos, restaurante]. Cuatro Platos vincula su actividad a eventos como la Semana Internacional de Cine (SEMINCI [Seminci, cine de autor]) de la ciudad, o el festival urbano Cantarranas Day [J.A., 2014, 15 de abril: *El Norte de Castilla*]. También acoge encuentros «que apuestan por la cultura y la relacionan con la gastronomía», como los Desayunos Creativos [Desayunos Creativos con Heroquest en *Miltrescientosgramos*] organizados por la agencia de social development Mil Trescientos Gramos [Mitrescientosgramos], que tiene su sede en la misma plaza.



Imagen 7. En su red social, CP presenta esta fotografía junto con la siguiente frase: «palabras de Santiago Iglesias y Félix (PobrelaVaca CreativeWork) encerradas en Cuatroplatos. 2014»

Vinyl & Wine

4

Nuestro objetivo es reivindicar que esta plaza sea utilizable por todo el mundo y recuperar los espacios públicos. En este momento se está dando preferencia a ciertas formas de ocio que van destinadas a gente con un nivel adquisitivo mayor. Al mismo tiempo se está criminalizando esta plaza disfrazándola de una zona problemática". Fraile, L. (2015, 21 de febrero). Un centenar de jóvenes reivindican la recuperación de la plaza de Cantarranas. *Último Cero*. [Fraile, 2015: *Último Cero*]

Cerca del restaurante y durante el mismo año abre Vinyl & Wine, autodefinido como «un espacio dedicado a la cultura del vino, la música y el arte en general. Allí podrás comprar tus vinos, vinilos y/o obras de arte»[Vinyl & Wine]. Se trata, efectivamente, de una tienda de vinos y vinilos u objetos vinculados a estos dos ámbitos, que organiza numerosas catas, presentaciones de discos, conciertos, sorteos de películas, exposiciones etc., acordes con cierta corriente de música *alternativa* generada en la propia ciudad. El espacio, bastante atractivo aunque reducido, muestra paredes de ladrillo visto, vigas de madera, y un colorido mural pintado sobre la pared del fondo, obra de Jorge Peligro⁵. De nuevo, un estilo que hace eco evidente de los espacios creativos situados al norte de Europa.



Imagen 8. Concierto inaugural de Vinyl & Wine, con un grupo de música local en 2014.

Pintaderas II

Meses más tarde y en la misma calle abre su nuevo local la tienda de ropa y complementos Pintaderas. Sobre su forma de negocio destaca que «en Pintaderas el camino a seguir lo marca la imaginación de los productos que vendemos, y el trato que tenemos con nuestros clientes, a los que asesoramos para que compren lo mejor para ellos» [Filosofía Pintaderas en *Pinaderas Experience*]. En su espacio web aparece una sección titulada ´nuestro apoyo a artistas´, en la que se muestran

⁵ En su cuenta de vimeo, el ilustrador Jorge Peligro muestra el proceso de dibujo de este mural.
<https://vimeo.com/105283399>

aquellos autores cuyas piezas se pueden adquirir en la tienda. Además, un espacio mural de la tienda se destina a ser intervenido por artistas plásticos. Asimismo, algunos autores como Gonzalo de Miguel han colaborado directamente con la tienda. De Miguel llevó a cabo una minuciosa intervención gráfica en su escaparate. El proceso de esta intervención puede seguirse en el post publicado por la tienda ‘Pintaderas apuesta por el arte’ [Pintaderas apuesta por el arte en *Pintaderas experience*]. Este nuevo local ha sido obra de la arquitecta Conchy Pérez, directora de La Escuela de Diseño (ESI) de Valladolid. El resultado es un espacio diáfano, blanco y con muebles de madera de abedul y lámparas de bombilla suelta, que cuenta con una amplia zona al fondo habilitada con pedestales para zapatos que recuerdan a una grada, y en dónde celebran pequeños conciertos.



Imagen 9. El artista Gonzalo de Miguel, llevando a cabo su intervención en el escaparate de la primera tienda de Pintaderas en 2012

Proyectos públicos:

En 2013, las presentaciones de Mapping Art Valladolid, organizado en el Laboratorio de las Artes (LAVA) ponen en contacto a diferentes agentes vinculados a la cultura de la ciudad: artistas, galeristas, profesores, emprendedores culturales, gestores, periodistas o estudiantes. Por otro lado, comienzan a organizarse en la Sala Municipal de las Francesas, exposiciones colectivas de artistas nacidos en Valladolid, bajo los títulos de Creadores Transfronterizos (2013), Creadores Íntimos (2014) y

Creadores Inquietos (2015). El MPH acoge propuestas circundantes al arte autónomo, tales como el festival Meet [Meet festival] de música electrónica, las jornadas de diseño Type On [Type On] o las charlas motivadoras de individuos exitosos TEDx [TEDx Valladolid]. Cabe destacar el proyecto CreArt [CreArt] (que incluye las exposiciones de las Francesas), que desde el Ayuntamiento pone en marcha una Red de Ciudades por la Creación. De 2012 a 2017, Valladolid recibe financiación de la Unión Europea (UE) para llevar a cabo actividades en apoyo a los artistas locales, coordinadas entre diferentes ciudades de tamaño medio. De esta manera, Valladolid queda inscrita a nivel europeo como destino emisor y receptor de individuos creativos. En el Capítulo II de esta investigación analizaremos en profundidad estos proyectos cuya mención, por el momento, confirma el afán de la ciudad por resultar un *destino creativo*.



Imagen 10. Promoción municipal del proyecto CreArt, delante de la fachada de la Universidad de Valladolid. 2015

2. Factores que producen la situación de ebullición creativa *local*

Puesto que en Valladolid el incremento de actividad vinculada a *lo creativo* o *lo cultural* es manifiesto, cabe analizar los factores que han fomentado dicha tendencia. Es decir, qué razones contribuyen a que, a un nivel tanto privado como público, se apueste por la promoción de actividades insostenibles, con una audiencia reducida y cuyo impacto social⁶ es definitivamente cuestionable. En esencia, se pueden deducir tres causas primordiales que interaccionan entre sí: un régimen político democrático y neoliberal, una cultura postmoderna y unas circunstancias de crisis económica prolongadas.

⁶ Nos gustaría proponer una definición de 'impacto social' suficientemente sistémica como para poder demostrar su grado de existencia. Sin embargo, sin duda se trata de una condición difícilmente medible, especialmente desde un punto de vista extremadamente cercano. Por tanto, más que a través de sistemas de medición, necesitaremos tratarlo con 'sistemas de percepción', inevitablemente subjetivos, contingentes. Desde esta conciencia declaramos no hallar, en absoluto, una *cantidad* de 'impacto social' significativa deducida de las propuestas 'creativas' o 'culturales' que con tanto entusiasmo se vienen activando. Percibimos, además, que precisamente aquellas iniciativas que subrayan con extenuante éxtasis estas cualidades, resultan especialmente anecdóticas e inoperativas. ("Dime de qué presumes y te diré de qué careces").

2. 1. Régimen democrático y neoliberal. Particularidades del caso español

Las condiciones políticas en las que vivimos son favorables a la popularización de *lo cultural y lo creativo*, razón por la que las autoridades declaran constantemente su apoyo a dichos ‘conceptos’. A continuación analizaremos las causas de esta *simpatía*.

«El Príncipe de Asturias, Felipe de Borbón, ha destacado en su discurso de entrega de los Premios Nacionales de Cultura la importancia de la cultura como "una de las grandes fuentes de riqueza para un país" como España, "que goza de un peso y prestigio histórico y cultural". Don Felipe ha asegurado que la Cultura "genera indudables oportunidades económicas concretas, pero, sobre todo, refuerza valores intangibles, genera aprecio y admiración, ayuda a hacer país y a elevar la calidad de cualquier progreso humano, individual o colectivo.»

Lluís Visa [Visa, 2011, 12 de Julio: El País]

El primer factor o causa fundamental señala al régimen político del país, que se articula como Democracia Representativa, en la que se maneja un sistema económico que, desde las medidas tomadas por el gobierno durante la VI Legislatura, se presenta profundamente liberalizado. Por un lado, la democracia concibe al ciudadano como un sujeto de derechos que han de ser garantizados por el Estado, y la idea de *cultura* figura entre esos derechos. Pese a que la Declaración Nacional de los Derechos Humanos [Tabla de Derechos Humanos en *Fundación Acción Pro Derechos Humanos*] no mencione el «derecho a recibir cultura» como un aspecto fundamental, la *particularidad* del caso español relaciona directamente sistema de arte con la democracia. Una vinculación que procede de que la configuración y el desarrollo del sistema arte estén ligados al mismo proceso de institucionalización democrática del país [Bonet, 2009], habiendo *la cultura* formado parte de todas las agendas políticas. Por lo tanto, para la sociedad española⁷ *cultura y democracia* son

⁷ No es esta una cualidad exclusiva de la sociedad española, puesto que dicha estimación socialmente compartida también responde a factores temporales de corte internacional. Al tratarse de un valor heredado e hiper-estimulado en culturas de consumo, esta simpatía inercial hacia ‘lo artístico’ es manifiesta en prácticamente todas las clases medias-altas de los países primermundistas de Occidente.

valores inmensamente apreciados y que prácticamente caminan de la mano. Este sentir se reflejó por ejemplo en los encuentros Horizontes del Arte en España, celebrados entre 2012 y 2013, al explicar en su misma presentación que:

El sector de las artes visuales tiene un papel esencial, de alto valor simbólico, por su capacidad de conformar el desarrollo integral del ser humano y por tanto de las sociedades libres, e imprescindible para conocer el pasado y reconocer el presente. En las sociedades avanzadas donde se promueve el conocimiento y el disfrute del arte desde la infancia, se produce un mayor desarrollo de todas las áreas de la sociedad. La vitalidad democrática de la sociedad depende de la cultura política, de la capacidad de discernimiento, imaginación, opinión, crítica y decisión, y estas se reafirman más cuanto mayor es el acceso a la educación y la cultura.

[Nuestra misión y objetivos en *Fundación Banco Santander*]



Imagen 11. Fotografía publicada desde la plataforma oficial de los encuentros Horizontes del Arte en España.⁸

«El Gobierno socialista, tal vez por una obsesión mecánica y cegata de diferenciarse lo más posible de los nazis, parece haber adoptado la política cultural que, en la rudeza de su ineptitud, se le antoja la más opuesta a la definida por la célebre frase de Goebbels. En efecto, si éste dijo aquello de "Cada vez que oigo la palabra cultura amartillo la pistola", los socialistas actúan como si dijeran: "En cuanto oigo la palabra cultura extendiendo un cheque en blanco al portador".

Nuestra investigación señala conscientemente las fronteras porque decidimos hacer un estudio de caso. Como hemos señalado, el estado español es especialmente sensible a 'lo cultural' debido a que lo siente como una cualidad auténtica (histórica) de la libertad y del progreso.

⁸ En la fotografía, la historiadora de arte, investigadora cultural y actual miembro del consejo cultural del partido político Podemos Jazmín Beirak, participante en las mesas, posa delante de la ampliación del Museo Nacional de Arte Reina Sofía. 2012

Humanamente huelga decir que es preferible la actitud del Gobierno socialista, pero culturalmente no sé qué es peor. Aún agrava las cosas el hecho de que tales criterios se los imiten todos: la oposición, los Gobiernos autonómicos, las cajas de ahorro, los organismos paraestatales, etcétera.»

Rafael Sánchez Ferlosio [Sánchez Ferlosio, 1984, 22 de noviembre: ABC]

Aparte de su ‘prestigio’, los gobiernos son conscientes de que la cultura es un provechoso instrumento económico. España es el segundo país con mayor número de ingresos por turismo extranjero [Canalis, 2012], y la cultura sirve para modelar marcas y producir recorridos que hagan de las ciudades ‘experiencias’ realmente atractivas. Es preciso matizar que, al funcionar como *reclamo* publicitario, los beneficios que genera la cultura le son generalmente *externos*. Es decir, raramente repercuten directamente sobre la misma, sino que sirven para que otro tipo de negocios locales (hostelería, edificación, comunicaciones, comercio etc.) incrementen sus ingresos. A continuación, presentaremos los tres sistemas generales en la utilización del recurso cultural, que además se han ido dando de forma prácticamente consecutiva. Seguidamente, analizaremos el dilema en que se encuentra el concepto mismo de *recurso cultural*.

Un ejemplo palmario acerca de cómo *lo cultural* es un medio capaz de regenerar el espacio urbano, promover la industria turística y conseguir réditos políticos de imagen con la operación, se muestra con el llamado ‘efecto Guggenheim’. El museo bilbaíno (acompañado de otras obras de reactivación como el metro o el saneamiento del Nervión) lavó la cara de una ciudad que a finales de los ochenta caminaba desalentada y mugrienta, acosada por la reconversión industrial y esencialmente conocida por el terrorismo. Hoy en día, este museo atrae aproximadamente a un millón de visitantes cada año y cifras oficiales indican que tan solo en el 2012 el Museo Guggenheim Bilbao contribuyó a la generación de 294,6 millones de euros de Producto Interior Bruto (PIB), el mantenimiento de 6.324 empleos y unos ingresos adicionales para las Haciendas vascas de 45,3 millones de euros, considerando tanto los efectos directos e indirectos como los inducidos [Estudio de impacto generado por el Museo Guggenheim Bilbao en 2012 en *Museo Guggenheim*]. El éxito en las cifras no es casual, ya que desde sus inicios el proyecto primó los aspectos económicos

sobre los ´artísticos´. Carmen Giménez, responsable última de aquél sobrevuelo, reconoce que fue el historiador Alfonso de Otazu, quien les recomendó acudir a los que gestionaban el dinero y no a ´los responsables de Cultura´.

En el ánimo inicial no estaba ilustrar a las masas bilbaínas [los vizcaínos son el 10% de los visitantes], sino relanzar la ciudad en un momento crítico, y Juan Luis Laskurain - diputado de Hacienda- tuvo el olfato. [Seisdedos, 2014: El País]



Imagen 12. Una pareja anónima publica en la red Instagram esta selfie con ´Puppy´ (de Jeff Koons) para el concurso convocado por la Fundación del Museo Guggenheim Bilbao titulado ´Hazte un selfie con Puppy´ [Hazte un selfie con Puppy en *Museo Guggenheim*]

Como fue predecible, un buen número de ayuntamientos en poblaciones de toda España (con unas arcas públicas saneadas gracias a las licencias de obra que otorgaban en sus municipios), se lanzaron a la construcción de museos de arte contemporáneo, con la obsesión de conseguir un edificio *emblemático* sin establecer claramente el destino que se le daría al mismo y sin un plan de viabilidad sensato. Dicho de otra manera: confiando en la varita mágica de *la cultura* para producir impacto social y beneficios.

Sin embargo, Guggenheim sólo había uno y todos esos pequeños clones, sufrirían la crisis económica, que afectaba de manera muy intensa a las instituciones públicas, y muchos de esos continentes se habían quedado sin contenido. Cada alcalde quería inaugurar su pequeño Guggenheim, pasar a la posteridad por haber levantado un edificio que cambiaría para siempre su municipio, sin darse cuenta de que en lugar de un monumento estaban construyendo un mausoleo. Pero, claro, eran otros tiempos y en la mente de muchos gobernantes reinaba esa frase tan valenciana de *será per diners!* De aquellos polvos, venían estos lodos.

[Hemeroteca, 2010, 18 de mayo, ABC].



Imagen13. Patio interior sur del Centro Cultural Conde Duque en Madrid. [Hemeroteca, 2010, 18 de mayo, ABC].

A partir del batacazo, el recurso cultural continúa modelando cada ´marca de ciudad`, pero lo hace por mecanismos más austeros, discretos y ligados a sectores concretos que garanticen una tímida rentabilidad. En esta lógica, el MPH en Valladolid, alquila sus 2.500 metros cuadrados de espacio útil para celebrar «cualquier tipo de actos» [Alquiler de espacios en *Museo Patio Herrariano*], cambia el servicio de biblioteca pública por un coworking (Roof), expone la colección de fundaciones privadas (Iberdrola), y como veíamos durante el análisis previo, programa o acoge actividades⁹ *satélites* al ámbito del arte contemporáneo que atraen a un público más amplio. Son iniciativas que brotan de forma *irregular* y que, pese a

⁹ Es el caso del festival de música electrónica Meet⁹, los talleres de diseño Type On⁹, danza contemporánea con la compañía Yggdrasil⁹ ("La danza del Güije"), las exposiciones vinculadas con el diseño o la música y sus actividades adyacentes (´Hans Wegner, 18 sillas, un frutero y un mueble-bar´, ´Días de Vinilo´), o las charlas de TEDx

su variedad y a su carácter simpático, no consiguen embolsar lo suficiente como para que el MPH se permita ofrecer un servicio público *correspondiente* a la inmensa capacidad del edificio, así como a su amplia colección y a sus valiosas conexiones geográficas con otras ciudades de reconocible actividad cultural¹⁰. Y lo que es más grave, puesto que estas iniciativas ocupan un importante porcentaje de la actividad del Patio, la producción, exposición o movilización de arte contemporáneo por parte del mismo se ve considerablemente minimizada.



Imagen 14. Festival MEET de música electrónica en las salas del MPH, Valladolid 2014.

Entonces, tras la epopeya de los recortes, los muchos museos proyectados dentro de un panorama pujante se encuentran en estado de *shock*: sin poder realizar la programación que soñaron y, (por razones que incluyen los prejuicios hacia la disimulada *turistificación* o capitalización de la cultura), sin atreverse a llevar a cabo una renovación *integral* que re-direccione radicalmente su misión. Las actividades que -a modo de respiración irregular- prueban su supervivencia, sólo perpetúan una sombra de la marca que los gobiernos esperaron modelar. Es natural pensar que este estancamiento no pueda prolongarse por mucho más tiempo y en algún momento, o bien se comprenda y se reconozca que la cultura en ese estrato funciona como *recurso* y no como *bien abstracto*, replanteando entonces los panteones museísticos mediante una estrategia primeramente económica -como antaño se hizo con el Guggenheim- (y por lo tanto alejada de la quiebra y consecuente parálisis que ahora

¹⁰ Madrid, Santander, León, Barcelona, o Palma de Mallorca. Vuelo directo en línea de bajo coste respecto a estas dos últimas.

experimentan); o bien se priorice una producción intelectual, lejana a los parámetros de audiencia, despilfarro e impacto *inmediato* con los que gran parte de los museos están acostumbrados a medirse. La segunda re-dirección puede significar que se abandone el edificio y que una nueva *arquitectura institucional* (alejada de marcas de autor, espectáculo, intereses partidistas o plusvalías mercantiles) establezca cada programación.

¿Qué define el espacio de arte contemporáneo? ¿Quiénes son los autores de la construcción de la institución? ¿Es posible construir institución mientras se produce arte?
[Hirsch, Misselwitz, Görlich (Ed.), 2009]



Imagen 15. Una empleada despolva la estatua de los antiguos reyes de España realizada por Antonio López para el MPH, Valladolid 2006.

2. 2. Bases de la construcción del individuo posmoderno. Relación entre el consumo y valores populares: su evolución

Una segunda causa a la que debe su incremento la actividad creativa o cultural se localiza en factores vinculados a la llamada ´época postmoderna´ o sociedad del consumo. Caracterizada por una renuncia a las utopías y a la idea de programa *conjunto*, la sociedad postmoderna aclama el ´desarrollo personal´. Su conciencia, profundamente liberal, vincula la identidad propia con una idea de *libertad* que ha sido deificada y por tanto anima a la confección de un sentido de vida esencialmente individual. Paradójicamente, esta mentalidad obcecada por edificar una suerte de ´personalidad única´ se traduce en una asunción de modos de vida *prescritos*, que son ofertados (incluso a un precio módico) por diversos tipos de mercado.

Resulta evidente que el carácter de esta época -*asubjetividad social*- no es, ni mucho menos, el *subjetivismo* -en tanto el sujeto supone una instancia problemática, errática, indómita o inédita-, sino, en todo, caso el *individualismo*. Como decíamos, la generación de individuos perfectamente engranados en un conformismo general. Los procesos de identificación se convierten en una mera adscripción de repertorios identitarios a la carta. Podemos observar dicha predisposición tipificadora en modalidades de "arte identitario" (arte femenino, arte nativo...) Todo ello, secuela de una crisis del proceso identificatorio (Castoriadis) que, por supuesto, es *inducida*. Llamamos así, conciencia individual e identidad a algo preconscientemente inculcado. Cabría llegar a hablar de un *postsubjetivismo*, que remite a lo que desde la clínica psicoanalítica se desvela como una "desaparición del sujeto", y muestra unos efectos que tienen la función de desligar al sujeto de su síntoma. Es decir, de alejarle del saber de su experiencia subjetiva.

[Moraza, 2007: 73]

Este tipo de ´conciencia posmoderna´ que venimos señalando, con frecuencia se traduce en un consumismo verbenero, caracterizado por la obsolescencia programada, la religión de las marcas y una expectativa de crecimiento interminable. Se trata de un tipo de práctica consumista que vivió su apogeo durante las primeras décadas de la democracia española debido, precisamente, a esta relación entre consumo y libertad. O lo que se entendió como lo mismo: entre Consumo y

Democracia. En una entrevista sobre ´El Futuro´ (película que ofrece una mirada retrospectiva a la euforia de los ochenta), su autor Luis López Casrascos señala:

La construcción ha sido la base de la crisis pero también supuso el inicio del desarrollismo que permitió la euforia de los ochenta. Y el problema es que en España confundimos democracia con sociedad de consumo, nos creímos que la democracia se consolidaba como si nada.

[Iglesias, 2013]

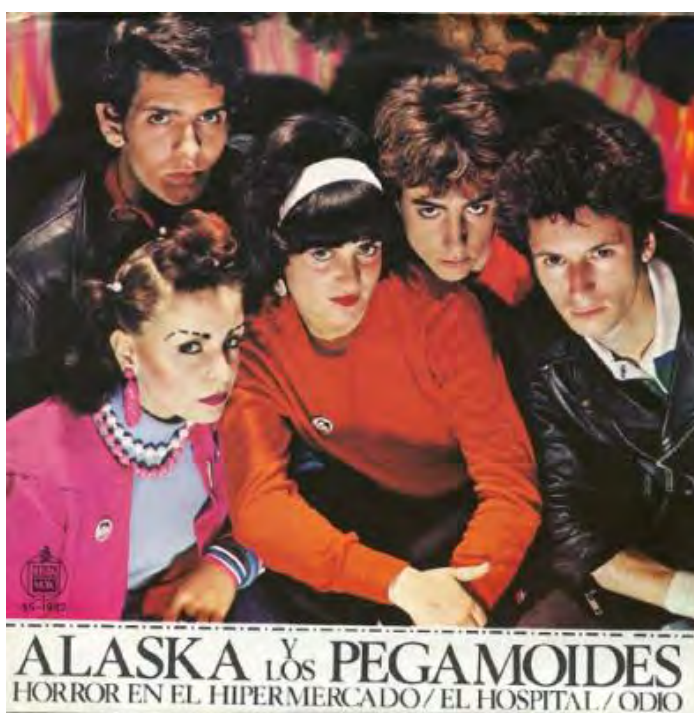


Imagen 16. Portada del vinilo *Horror en el Hipermercado*, primer disco del grupo musical Alaska y los Pegamoides publicado en 1980, y que alcanzó un éxito insospechado, consolidándose como emblema de la Movida Madrileña.

La vinculación ´consumismo-libertad´ es clave para comprender la honda acogida social que el capitalismo recibió durante las primeras décadas de la democracia. Sin embargo, desde aquella ´España de la Transición´ la práctica consumista se ha ido refinado y mimetizado con nuevas especies de valores. Por ello, ella ya no es completamente reconocible ni resulta tan fácil de ´calumniar´. A continuación revisaremos los diferentes tipos de consumismo que se han ido dando de forma progresiva y haremos hincapié en el último, pues es el que mejor explica la afluencia

de los términos *creativo* y *cultural* en distintas y recientes iniciativas (institucionales o industriales). Por el momento se especula que:

(...) vamos hacia una sociedad en la que las decisiones de los consumidores incorporan consideraciones sociales y colectivas y en las que las decisiones individuales de consumo se tomarán teniendo en cuenta su repercusión social.

[Blanchar, 2012]

Un estudio sobre la transformación del consumo, realizado por los profesores Josep María Galí y Guillem Ricarte para Creafutur y para la Escuela Superior de Administración y Dirección de Empresas (ESADE) [ESADE, Universidad Ramón Llul] a mediados de 2012, plantea que el tipo de ‘sociedad de consumo irreflexivo’ se encuentre cerca de su extinción. Su informe presenta tres tipos de consumismo que se dan de manera progresiva, conforme una sociedad avanza. Los tipos se diferencian por el conocimiento y responsabilidad que tiene cada consumidor frente al producto: del consumismo *crédulo* y *codicioso*, se evoluciona hacia un consumidor *frustrado* y enfadado que siente que ha sido engañado por las marcas (en este tipo es donde el estudio sitúa a la España de 2012) y, finalmente, se tiende hacia consumidores *exigentes*, que incorporan ‘sus preocupaciones’ (sostenibilidad, seguridad, secularidad o solidaridad) en los mismos actos de consumo. Las últimas líneas del informe son reveladoras, pues nos muestran las expectativas del usuario hoy, así como su predisposición hacia el acto de la compra:

De la agresividad y el “vender a cualquier precio”, que frustran a los consumidores, debe pasar a “a entender los problemas de la gente e innovar para proponer soluciones de futuro”. Estrategias en las que ya no vale infundir miedo, sino que deben mostrar más los valores de usar que de tener, solucionar problemas y ayudarnos a vivir como queremos vivir y no cómo queremos que nos vean por lo que compramos. (...) Hay más oportunidades en innovar para ahorrar problemas a la gente, que ahora tiene muchos, que en prometer el cielo”, asegura el estudio en sus últimas líneas. “El consumo seguirá siendo imprescindible para el bienestar, pero perderá centralidad en un contexto social en el que los valores de la seguridad, solidaridad, secularidad y sostenibilidad ganan valor”, concluye. “Será el final de la sociedad de consumo, una sociedad de ciudadanos conscientes de la escasez en la que el consumo no será cosa de consumidores sino de ciudadanos.

[Blanchar, 2012]



Imagen 17. Insignia *cruelty-free*, que identifica a los productos que no han sido testados en animales.

Como hemos visto, la evolución no supone extinción de la práctica consumista sino su *transformación*, ya que la mercadotecnia se ve obligada a cambiar. La última *tónica* le lava la cara al *consumismo*, leyéndolo como un sistema de actuación responsable e incluso de firme compromiso para/con la sociedad. Así, ‘consumir en el tercer tipo’ no se percibe como la edificación de una personalidad narcisista y simplona, sino que significa apoyar económicamente labores orientadas al beneficio colectivo. Para que esto sea posible, los productos no son objetos autónomos sino que funcionan como sostenes de valores altamente popularizados. Por tanto, de una curiosa manera, la canalización de responsabilidad social ha sido reconducida: ya no es resuelta únicamente por organismos públicos sino que (en una medida creciente) la llevan a cabo empresas privadas (Responsabilidad Social Corporativa), gracias a sus clientes. Entre estos valores popularizados por el departamento de RSC, *creatividad* y *cultura* destacan como herramientas para la confección de un *sentido* de vida -absolutamente mercantilizado- y por lo tanto se sitúan en el *centro* de la realidad.

La Fundación Santander Creativa invita a organizaciones, instituciones y empresas a ser parte activa de este apasionante proyecto cultural y social. Les ofrecemos diversas posibilidades para que puedan unir su nombre a una Fundación que trabaja para que nuestra sociedad sea más creativa y mejor.

[Patrocinios en *Fundación Santander Creativa*]



Imagen 18. Fotografía de los encuentros *Piensa Madrid* 2012, orientados a pensar y mejorar las condiciones de la capital. Fueron realizados en La Casa Encendida, antigua Fundación Caja Madrid, y actual Fundación Bankia. [Sarcie, 2012]

El consumismo como práctica vital se explica desde sus dos agentes principales: consumidor e industria que, a menudo, *intercambian* sus papeles. Por un lado, las industrias o instituciones afirman mejorar las condiciones de vida de los usuarios y de sus comunidades, llegando a proponerse -ellas mismas- como generadoras de sentido. Al abarcar una responsabilidad tan valiosa, la producción industrial *desborda* la generación de bienes llegando a fabricar auténticos *repertorios de prácticas sociales*, que lo invaden todo. Esta lógica se reproduce en aquellas industrias o instituciones que declaran salvaguardar los valores creativo y cultural. Es decir, la gran mayoría. Así, el desbordamiento generalizado de industrias creativas conlleva la *hegemonía* de cualidades estéticas (o mejor dicho, *cosméticas*) en sociedad. Cualidades que transforman los procesos de trabajo y de consumo, *fusionándoles* entre sí. Por otro lado, debido a que los ‘consumidores evolucionados’ se preocupan por apoyar proyectos acordes con su sentido de vida, y este sentido hoy tiene mucho que ver con la *importancia* de la creatividad y de la cultura, necesitan adoptar prácticas que integren dichas cualidades. Para conseguirlo, consumen bienes o servicios que las prueben (*same old story*). Finalmente, hacer uso de los valores *culturales* o *creativos* dentro de un negocio o institución no sólo sirve para diferenciar a la empresa y añadir plusvalía a su trabajo, sino que hoy en día resulta

prácticamente una exigencia como factor de legitimación social, de reconocimiento y de atracción. Lógicamente, *lo creativo* germina en ámbitos de muy diferentes tipos (gastronomía, economía, deporte, educación, moda, tecnología, recreación...) sirviendo sin duda a la prosperidad de todos ellos, conformando varias maneras de entender *lo cultural* y, como consecuencia directa, complicando ´la autonomía´ de la creación. A modo de ilustración o ejemplo podemos comprobar la -prescripción de formas –sentidos- de vida en la comunicación a través de redes sociales. Los perfiles de individuos que trabajan siendo la cara visible de negocios o instituciones resultan especialmente obvios en su autopromoción, pero también lo tienen que resultar aquellos que son su propia marca (*self branding*). Este último es el caso de los artistas, sobre cuyos ´muros´ conviven el ámbito personal y profesional por medio de una exposición cercana, *humana, sincera e inmediata*.

La fusión arte y vida queda al servicio de aquello que legitimó al arte en la modernidad; lo que, en el límite, convierte al arte en innecesario (...) De modo que "el subsistema arte" es, cada vez más, un reducto marginal dentro del capitalismo cultural, del gran sistema propagandístico de las democracias masivas.

[Moraza, 2007: 71]



Imagen 19. Fotografía de uno de los dueños y camarero de la emblemática cafetería/bar El Colmao de San Andrés (Valladolid) durante un viaje de placer. Publicada en el perfil de Facebook de su negocio en 2014.¹¹

2.3. Situación de crisis económica reciente. Propaganda a favor del emprendizaje, apropiación de los discursos creativos por parte de las élites y posibilidades de erosión

El tercer factor fundamental que explica la popularidad de *lo creativo* se localiza en las circunstancias de crisis económica que desestabilizaron prácticamente todos los negocios locales y consecuentemente desencadenaron un torrente de propaganda a favor de la emprenduría y la renovación. «Crisis igual a oportunidad» [Villuendas, 2012: ABC] se ha escuchado con frecuencia. El axioma posiblemente se utiliza de forma casi perversa, como maniobra para la reasignación de responsabilidades y el ánimo de la auto-explotación individual. Sin embargo, la misma desestabilización también ha tenido consecuencias positivas, pues le ha supuesto a cada sujeto una obligada reflexión en la que nociones de *desencanto*, *cambio*, *significado* o *verdad* habrán estado presentes¹².

En 2012 el Ayuntamiento de Valladolid, la Cámara de Comercio, la Confederación Vallisoletana de Empresarios y otras instituciones pusieron en marcha Valladolid Emprende [Valladolid Emprende], un centro digital dirigido a facilitar el trabajo a los emprendedores. La herramienta ofrece asesoramiento, formación, un banco de ideas, referencias de empresas de éxito y una apartado de «cultura emprendedora». Durante su presentación, el alcalde tildó de «héroes» o «estrellas del rock» [EFE, 2012, 30 de marzo: *El Mundo*] a los emprendedores. La tendencia que se muestra con este ejemplo, conlleva la trascendente modificación de la sensibilidad social hacia la figura del empresario: en lugar del antaño ´explotador malvado´, la épica actual fuerza a que percibamos a un ´valiente y confiado soñador que lucha por conquistar

¿Qué es una marca? Es aquello que la gente dice, piensa o siente sobre ti, tu producto o tu empresa. Y como vivimos, por suerte con los demás, es un tema muy a tener en cuenta. Lo queramos o no, estamos inmersos en este juego de saber quiénes somos, y qué representamos ante los demás. En todos los campos, la marca es aquello que nos hace distintos.

[Andy Stalman. Cómo hacer marca de tu persona en Caso de Éxito en *Cómo*].

¹² Gracias a su fragilidad, en el sector cultural o creativo sólo nos queda reflexionar, pues aquí ya no se puede confiar en unas estructuras sostenidas en plusvalías o en un gasto superfluo. Si nuestra práctica está lejos de permitir una supervivencia y esencialmente sirve para la legitimación de diferentes instituciones o para la promoción de varios tipos de negocios, necesitamos –urgentemente– repensar nuestro interés por llevar a cabo una producción, así como el sentido de permanecer en dicha Institución Arte. Esta reflexión será desarrollada durante el Capítulo III de esta investigación.

sus ilusiones¹. Es necesario matizar que, siguiendo esta propaganda, un requisito fundamental para constituirse como emprendedor es la *cualidad creativa*. Así pues, es natural ver a los recientes proyectos apostando por actividades necesariamente novedosas, sin otra garantía de resultados que la de su propia auto-confianza (*self-reliance*); declarando -en este arrojo de vocación-, que sea preferible fracasar con una idea propia a continuar un camino ya establecido. Obviamente, se trata de la construcción de una cualidad heroica en el trabajo autónomo, como maniobra para *embellecer* una labor especialmente dura.

Los que nos hemos formado en artes enseguida reconocemos en el ejemplar del emprendedor a la figura del artista incomprendido; aquél que asume el fracaso como condición de su sueño personal e inexplicable. Por lo tanto, esta propaganda a favor de la *actitud libre y creativa* parece querer producir una sociedad de individuos esencialmente consolados por *su arte*. La concomitancia entre trabajador autónomo y artista moderno explica el éxito de la figura del segundo, pues su papel (y lo que verdaderamente se transmite mediante su obra) representa exactamente los valores del individuo liberal: alguien alérgico a las leyes, que sigue su propia idea, independiente de colectividades y fundamentalmente preocupado por expresar/producir algo de sí mismo (que *le pertenece*).

Cabe mencionar que esta habilidad esta dentro de cada uno de nosotros, en diferentes niveles y/o de expresión y maneras de comunicar como lo son las artes, música, productos, pintura, etc.; pero sin duda todos la tenemos. Dándole un enfoque hacia el mundo de los negocios la creatividad es una herramienta importante ya que nos ayuda a hacer productos y servicios innovadores; es importante destacar que para ello debemos desarrollarla, abrir nuestra mente y tener visión de hacia dónde queremos llegar. Una de las frases que me gusta mucho en lo personal es "Prefiero arriesgarme con mi propia visión que crear un producto que ya ha sido creado por otro".

[Gallardo, 2014: *Gestiópolis*]



Imagen 20. Fotografía publicada en el artículo titulado ‘Missquehaceres, el sueño de una creadora’ en la Plataforma Nex Valladolid dentro de su sección de ‘Emprendedores’ 2014.¹³

Como hemos visto, desde el año 2012 y en consonancia con el resto de gobiernos públicos, el Ayuntamiento de Valladolid exhibe un apoyo generalizado a la emprenduría. No obstante, se trata de un apoyo esencialmente *retórico*, pues en España es el cuarto país de Europa donde resulta más caro emprender [Ruíz, 2013: Vozpópuli] y las medidas fiscales que gravan la actividad de empresarios han aumentado de forma paralela a la propaganda pro-emprenduría. Además, la invasión de artículos sobre auto-realización, que incluyen una especie de *garantía* de éxito en caso de ‘haberse esforzado lo suficiente’ («Si puedes soñarlo, puedes hacerlo.» – Walt Disney), no es acorde con las cifras de fracaso que presentan la mayor parte de las empresas de nueva creación (emprendedoras). Los economistas Oriol Amat y Pilar Lloret demuestran que el 82% de las nuevas empresas fracasan a los cuatro años; y eso, teniendo en cuenta que se trata de una cifra dentro de aquel reducido grupo de personas que efectivamente tuvo la capacidad económica para emprender.

La promoción del emprendizaje es un acto desesperado e histérico por parte de una administración pública, que no tiene ni muchas ideas ni gran capacidad para ejecutarlas. Como se dice vulgarmente, se trata de ‘escurrir el bulto’ o pasarle el problema a los ciudadanos.

[Rowan, 2010]

¹³ El artículo narra y promociona el recorrido de una actriz que no encontró trabajo, y así se reconvierte en diseñadora de moda independiente. [Muñoz, 2014: Nex Valladolid]



Imagen 21. Fotografía de los artistas de la Galería Liebre, empleada para *ritualizar* el acto de mudanza que el negocio llevó a cabo en 2013¹⁴

Dentro del grupo de emprendedores que el gobierno *espoilea*, el ´colectivo cultural´ resulta especialmente endeble pues, por tradición y por romanticismo, se conforma con una suerte de visibilidad esporádica, prácticamente gratuita y sin garantías de permanencia, a cambio de una intensa actividad. Este modelo de voluntariado tácito se ve repetido en múltiples iniciativas que, pese a ser mérito de unos pocos ciudadanos, asume la institución/municipalidad. Mapping Art [Mapping Art], CreaVA [CreaVA] o las exposiciones de ´Creadores´ son ejemplos de ello. Los dos primeros casos, Mapping Art y CreaVA, fueron (sub)dirigidos¹⁵ por ciudadanos independientes¹⁶ y consistieron en la celebración de encuentros entre agentes culturales vinculados a la ciudad y la muestra de la producción de autores locales en espacios no específicamente artísticos. Ambos se lograron llevar a cabo gracias a un inmenso apoyo de su comunidad artística, cultural o afectiva, puesto que la financiación pública no cubría ni medianamente el trabajo que exigían los proyectos (concepción, desarrollo, organización, gestión, exposición, ejecución, diseño, registro,

¹⁴ La galería trasladó su sede a la calle Doctor Fourquet, también en Madrid, que exhibe la mayor concentración de galerías de arte contemporáneo de la ciudad. A pesar de este traslado y de las otras acciones dirigidas a su supervivencia (talleres de pintura, preparación para la prueba de acceso, campamentos de verano, tienda...) La galería, que apenas contaba con tres años de trayectoria, tuvo que cerrar sus puertas a comienzos de 2015.

¹⁵ Más adelante, en esta investigación, comprobaremos cómo el impulso o la dirección (tácita) de estas iniciativas no corresponde exactamente a los ciudadanos visibles que las publicitan, sino más bien a los organismos públicos que declaran *apoyarlas*.

¹⁶ La gestora cultural Marta Álvarez en ambos proyectos, y el artista Paco Villa en el segundo.

comunicación, divulgación...). Por otro lado, las muestras colectivas ‘Creadores Inquietos’, ‘Creadores Íntimos’ en 2014 y ‘Creadores Transfronterizos’ en 2013, ejemplifican la lógica habitual de la exposición de arte, por la que ninguno de los artistas cobra por la exhibición, explicación o préstamo de su trabajo. En un primer nivel, las razones que explican esta adscripción a instituciones por parte de ciudadanos autónomos residen en motivos de ‘legitimación’ y ‘visibilidad’ de su práctica.

El arte legitima aquello que lo legitima como arte... Y por extensión: el sistema legitima todo aquello que lo legitima como sistema. *Quid pro quo*.
[Moraza, 2007: 60]



Imagen 22. El artista Francisco Villa Romero (Paco Villa) y la gestora cultural Marta Álvarez, precursores de CreaVA, junto con el alcalde Javier León de la Riva y la concejala de cultura Mercedes Cantalapiedra, durante la rueda de prensa de presentación del proyecto en Marzo 2015, año electoral.

Sin embargo, en un segundo nivel de reflexión, existe una razón más *bella* (en un reclamo vehemente del uso de esa cualidad) que la visibilidad, diferenciación o legitimidad, para vincularse a los poderes públicos como ‘emprendedor creativo o cultural’, así como para llevar a cabo iniciativas que atrapan estos valores. Se trata de confianza en la capacidad de erosión del sujeto sobre las estructuras institucionales y sociales, normalmente obsoletas. Como si la permanencia en el sistema, dentro de sus leyes y sus códigos, fuese la única posibilidad real y agotadora para generar una suerte de modificación en las inercias, confiando en mejorarlas. La crisis económica

(el descoloque de certidumbres) entonces, favorece las circunstancias para asumir ciertos modelos inexperimentados. Para *huir hacia delante* y en la carrera, efectuar un cambio desconocido. De manera que, habiendo descartado la obtención de los réditos habituales, la huida rastrea una producción de *diferencias* dentro de las estructuras sistémicas. Rastrea, por tanto, una posibilidad desconocida que está completamente vinculada al contexto y que, como reclama Giorgio Agamben, «piensa *el lugar* como algo más originario que el espacio; como una *pura diferencia*.»¹⁷

Nuestra historia es la de la fabricación de la "indiscernibilidad de lo real y lo imaginario" que hay en ella. Y tal vez lo único que ahora podamos hacer sea recorrerla, como decía Khlebnikov, como sus "habitantes de cristal"; trabajar en ella inevitablemente sumergidos en su imagen —y, desde esa imagen, producir sus sucesivas imágenes, con las que se crea y se borra y se transforma incesantemente a la Fábrica misma.

[Comeron, 2007: 35]

17

Tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el lugar, no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez, según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que "lo que no es, en cierto modo sea, y lo que es, a su vez, en cierto sentido no sea (...) así la exploración topológica está constantemente orientada a la luz de la utopía.

[Agamben, 2001: 433]



Imagen 23. Fotografía de la celebración de los #92bellosaños de historia de la Biblioteca de la facultad de Bellas Artes Universidad Complutense de Madrid (BBAA UCM) Marzo 2015.

3. Recapitulación

Este análisis ha destilado las causas irracionales e inducidas que provocan la popularización en positivo de los términos *cultural* y *creativo*, así como su hiper-aplicación. Un abuso que ha logrado desvirtuarles de forma irreversible, pues debido a los excesos hoy apenas significan algo más que ´esto gusta´.

La racionalidad es una técnica, una habilidad, al alcance de muy pocos: solo algunos la poseen, mientras que la mayoría de la gente se guía por las emociones y los impulsos. Aquellos que poseen la capacidad lógica tienen que crear ilusiones necesarias y simplificaciones acentuadas desde el punto de vista emocional, con objeto de que los bobalicones ingenuos vayan más o menos tirando. Este principio se ha convertido en un elemento sustancial de la ciencia política contemporánea.¹⁸

El texto muestra, por un lado, cómo *lo cultural* es una noción que cuenta con un hondo reconocimiento social, causado en parte por razones históricas que en un primer momento lo vincularon con el Régimen Democrático Nacional. Como demuestran los casos del análisis, el valor social de *lo cultural* se encuentra tan profundamente arraigado que no precisa de justificación alguna, por lo que todos los atributos que se exponen a su favor pueden permitirse resultar inefables. Este mismo origen de democratización provocó la honda acogida del consumo como signo de *libertad*, con su consecuente aplauso hacia la ´diferenciación individual´ de la que por cierto es madre la *creatividad*. Si como anunció Barbara Kruger: «I shop, therefore I am»(1990), ´ser creativo´ -es decir, *libre*- exige de la adquisición de bienes creativos. O en un refinamiento del proceso: ´reverenciar la cultura´ requiere del apoyo a proyectos que entre su misión *abracen* dicho valor. El consumidor refinado o evolucionado, más que presentarse como un comprador de objetos cuyos atributos adquiere como descripción de sí, practica el intercambio adjudicándose aquellas cualidades que defienden las experiencias en las que participa.

¹⁸ Noam Chomsky reproduce la afirmación del destacado teólogo y crítico de política internacional Reinold Niebuhr, conocido como gurú de George Kennan y de los intelectuales de Kennedy. [Chomsky, 1992].

Por tanto, al ser *creatividad* y *cultura* valores de profundo reconocimiento social, deviene lógico que aquellas iniciativas que requieren popularidad (ya sea por razones de voto o de clientela) los incluyan en sus agendas. Y lo que es más, la integración de estos valores se encuentra tan sumamente expandida e insertada en el centro de nuestras vidas, que hoy en día es inercial asumir dichas cualidades dentro de prácticamente cualquier tipo de iniciativa. Por esta primera razón, se comprueba que los nuevos negocios de diferentes tipos declaren apoyar la *cultura*, o la *creatividad* (y ya de paso *arte*, algunas veces) de manera explícita e indiscriminada. Y que a nadie nos parezca extraño.



Imagen 24. Imagen de la tienda de ropa y accesorios ‘Love Culture’ [Love Culture].

Por otro lado, el análisis muestra que con esta idealización del concepto de *cultura* se padece cierta ingenuidad acerca de la capacidad inherente al mismo, así como de escrúpulos hacia su profanación cuando, efectivamente, *la cultura* siempre ha sido instrumentalizada por el poder; sino instrumento mismo. En otras palabras, ‘mejor’ o ‘peor’ empleado, no hay duda de que *lo cultural* es un recurso gubernamental. Otro dato que hace patente dicha condición, es que la práctica de las artes se haya desligado de la educación oficial, convirtiéndose primeramente en procesos de formación de mano de obra (del que son ejemplo las escuelas de diseño, de restauración, o de interpretación escénica) y no de *individuos*. Sin embargo, esta obvia ‘condición recursiva’ de lo cultural apenas se verbaliza, puesto que hacerlo provoca inmediata ‘indignación’. De esta manera, los poderes se ven en la encrucijada de haber invertido salvajemente en un recurso y no poder gestionarlo

como tal (determinando su potencial, estableciendo objetivos claros y trazando una estrategia solvente).

La irresolución produce que *lo cultural* brote con su supuesta capacidad inherente para ‘hacer el bien’ de una manera prácticamente angelical. En definitiva, una confianza ciega que sin duda ha conducido a la presente situación de ruina de la mayor parte de los centros artísticos. Nuestro panorama cultural se consuela asumiendo la precariedad y la marginación como inherentes a sí mismo (algo que tiene que ver con una absurda herencia del ‘artista maldito’), sin reconocer que las circunstancias se desprenden de un rechazo hacia la mercadotecnia que es sencillamente tendencioso. Por esta razón, los poderes públicos continúan apoyando *lo cultural* aunque sea de una manera más tímida, destinando su gestión a individuos cuyos intereses no son los de la economía pública y palmeando actividades culturales de absoluta fragilidad laboral.



Imagen 25. Imagen empleada para apoyar la campaña “la cultura no es un lujo” (2012), difundida por una concentración de músicos y medios de comunicación contra las medidas de recortes realizadas por el Gobierno.[Navarro, 2012: *El País*]

Dentro de un panorama local que integra perfectamente las características descritas, se produce una crisis económica que hace tambalearse gran parte de los negocios, así como de las políticas públicas culturales. En el primer caso, los afectados son particulares que han aprendido que la cultura es un valor incuestionable, que la creatividad está presente en todos nosotros y que ‘si se

esfuerzan lo suficiente, lo conseguirán. Lógicamente estallan las iniciativas culturales, creativas, innovadoras... todas ellas pletóricas y además, animadas con una inusitada asistencia procedente del creciente paro nacional. Hay un relevante sector de la población, especialmente el vinculado a actividades creativas, que carece de una rutina de trabajo y, además, cuenta con una gran energía debida a su juventud y a la *estimulación* procedente de los medios. Este sector soluciona en gran parte el problema de asistencia, camuflando así la marginación o precariedad. En el segundo caso, las políticas públicas se animan al apoyo de iniciativas ciudadanas que son llevadas a cabo por estos individuos ávidos de actividad y de 'avance', a-problemáticos (aunque se presenten como lo contrario) y sin exigencias salariales, ya que su gobierno sirve para legitimar o al menos visibilizar aquellas actividades que produzcan, y a cambio la institución obtiene cierto reconocimiento social. Desde este prisma, el circuito cultural o creativo formado sirve para canalizar una serie de *energías desorientadas* en un persistente estado de credo insuflado por medio de un optimismo, que es una exageración. Una explosión de ánimos que encima se auto-convence públicamente de 'no poder saber' hacia adónde está dirigida.

La parte más cruel en este escenario es el que no tenemos tan claro cómo funciona la economía de la cultura (...) En otras palabras se ha dado visibilidad a lo emergente, lo nuevo, lo que tiene impacto. Eso genera rentas a corto plazo pero pasado el momento de visibilidad se acabó o se pasa a formar parte del patrimonio que es una categoría muy abstracta, un cajón de sastre. Entonces ha habido una falta de entender o apoyar un trabajo con más base de investigación, en vez de buscar la visibilidad de los medios el día de la inauguración en productos que desaparecen al cabo de dos días porque no tienen sostenibilidad.

[Moreno entrevista a Rowan, 2011: Nexo]

Por lo tanto, el principal problema que conlleva la popularización del término *cultural*, es su capacidad para adscribir un inmenso valor injustificado a aquello sobre lo que se arroja. Dicha veneración, por un lado impide la gestión o estudio racional (científico) de los recursos, negocios, prácticas u objetos que orbitan en torno a lo cultural. Así, sistemas como la mercadotecnia, la rentabilidad, o la especulación se demonizan como enemigos del valor, declarando la preferencia hacia una *deambulación* que supuestamente está mucho más entrelazada con otros valores socialmente deificados y vinculados a este término como, por ejemplo, la idea de

libertad. La trampa no es tanto esa postura, como su imposición en situaciones necesariamente empresariales, de forma que aturde el buen funcionamiento del negocio, ya sea público o privado. Por otro lado, el equívoco dimanado de este primer problema de popularización, es la (subjética) expectativa de *reconocimiento* a partir de la ejecución de una actividad (tildada de) *cultural*.

Si como hemos aprendido quienes la realizamos, una experimentación de las artes efectivamente *bella* requiere de su ´completa´ autonomía, el empleo de ésta con objeto de *complacer* (es decir, con un fin ajeno a ella misma), estropea dicha *verdad*. Pero a la vez, asumiendo que las posibilidades de autonomía en las presentes condiciones neoliberales tan sólo se encuentran dentro de la realidad misma (y que de hecho, *creatividad*, *cultura* -y arte- están situadas en su centro), únicamente será posible llevar a cabo una práctica que esté inscrita en esta realidad (en este acuerdo social que compone lo que denominamos realidad). De nuevo: queda la posibilidad de producir *lugares* que sean, ellos mismos, *diferencia*. Por lo tanto, ´cultura empleada como recurso´ y ´cultura entendida como práctica autónoma´ *conviven*, pero tan sólo en un estado de permanente colisión. La cultura como recurso puede ser verdaderamente provechosa si se gestiona como tal, y las prácticas autónomas (para ser bellas y verdaderas) deben diluirse y evitar ser reconocidas – ensalzadas – como instrumento contra sus propias ilusiones: como mercancía complaciente, como fuerza política o a favor de intereses ajenos a sí mismas.

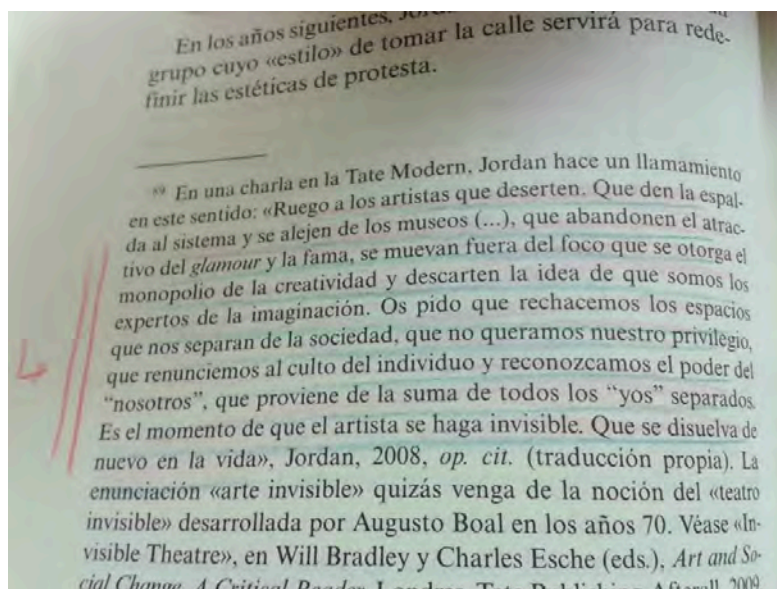


Imagen 26. Declaración del activista John Jordan en la p. 84 del capítulo sobre *Reclaim the Streets* de Julia Ramirez Blanco: *Utopías artísticas de revuelta* (ed. Cátedra, Madrid, 2014). Esta fotografía ha sido postzada en la red Facebook con frecuencia por numerosos agentes del panorama artístico madrileño (y alrededores).

En definitiva, debido a la ambigüedad de los términos, es conveniente dejar de pensar *lo cultural* o *lo creativo* como algo ‘indudablemente positivo’ o ni tan siquiera necesario. Es fundamental desconfiar de su capacidad para generar ‘cambios’, ‘marca’ ni mucho menos ‘sostenibilidad’, sin una estrategia económica previa. Efectivamente, será necesario medir el impacto o al beneficiario a quién se dirige cada acción, en lugar de apoyar indiscriminadamente aquello que contenga el *valor cultural*, ya que es demasiado amplio. Lo que en definitiva este análisis reivindica es un destierro de la ingenuidad hacia esos conceptos *buenistas* y, pese a su tono desalentador, el texto anima a un recorrido inevitablemente insertado en el contexto que produzca —efectivamente— diferencias (*otros lugares*). Un riesgo que, a diferencia de la exaltación cultural -de ‘la fiesta del arte’-, sea constante y ajeno tanto a las agendas públicas como a la rentabilidad privada, y posiblemente de esa forma permita la reclamada erosión del sujeto. Finalmente, la pregunta clave que es capaz de medir la existencia o no de un fondo (de *lugares*) ajeno a la aplicación de *lo cultural* sería: en caso de la desaparición de todas las iniciativas, proyectos e ilusiones presentados al comienzo de este estudio, ¿quedaría algo? ¿Podría continuar celebrándose una ‘ebullición cultural’ en Valladolid sin eventos, sin espacios, sin difusión?



Imagen 27. Otro ejemplo del ambiente de excitación cultural vallisoletana.

Artículo publicado por Javier Díaz-Guardiola tras su visita a la ciudad de Valladolid en Octubre de 2015.¹⁹

No, queridos colegas, lo nuestro no es socialmente útil, rentable o aprovechable, no contribuye como un bálsamo al funcionamiento de la sociedad con menos fricciones, no produce adaptación o conformismo sino todo lo contrario: fomenta el conflicto y el desacuerdo, alimenta la disconformidad y la inadaptación y, encima, no da dinero. ¿Cómo explicar, entonces, a quienes de buena fe se preguntan por ello, por qué sigue siendo necesario? (...). Esos hallazgos (los pedruscos que obstaculizan el movimiento de la máquina social y que el poeta pone a disposición de sus semejantes) constituyen la única forma de riqueza (inaprovechable política, social o económicamente) que, como un anacrónico cuerno de la abundancia, puede compensar el empobrecimiento de la vida moderna y señalar un límite irrebasable a la lógica de la eficacia y la rentabilidad. Y es dudoso que podamos existir dignamente allí donde ese límite ha sido sobrepasado.

[Pardo, 2014: *El País*]

A consecuencia de este análisis, llevamos a cabo un rastreo de *los lugares* producidos en Valladolid; un pequeño proyecto que trató de vislumbrar ese *fondo* ajeno a 'la fiesta del arte'. Este rastreo consistió en plantear un conjunto de preguntas de apariencia ingenua e intimidad pasmosa, a responsables de la 'ebullición creativa vallisoletana', así como a agentes con pensamiento discrepante, sensibles a la ebullición. Los participantes fueron: Juan González-Posadas (director de la Fundación Municipal de Cultura y precursor de CreArt), Javier García (artista,

¹⁹ El periodista fue invitado por la Galería Javier Silva para que acudiese al Diálogo que ésta organizaba entre Hugo Álvarez (responsable de la revista Input) y Marta Álvarez (gestora cultural). Tras este encuentro, acudió a la inauguración que celebraba La Gran, en coordinación con Silva y aprovechó para tomar datos que apoyasen su entusiasta reportaje.

compañero y mano derecha del galerista Javier Silva) José Ignacio Gil (periodista impulsor de la plataforma cultural Nex Valladolid), Juanjo Santos (crítico, comisario y pedagogo de arte que regresó a su ciudad natal, Valladolid, en 2015 tras unos años ejerciendo su labor en Chile, Méjico y Colombia), y Andrés Carretero, (arquitecto y escritor, autor de ‘Architectural Localism’ y del Diálogo ‘Provincianismos [de Herrera a Herreros]’). El documento fue publicado en el magazín nacional La Raya Verde el 18 de Junio de 2015, como ampliación de su número 20 ‘CITY LIGHTS’ bajo el título ‘___parece una ficción a varias voces’. Puede leerse al final de esta investigación, en la sección ‘Apéndice’.



Imagen 28. Publicación de Javier García con el artículo ‘___parece una ficción a varias voces’, en la que se leen un par de reacciones ajenas al mismo.

Capítulo II: Desmontaje de *la fiesta del arte*

«No es ninguna coincidencia que terminen siendo miembros de jurados que premian en otros campos lo que a ellos les ha convertido en jueces, cerrando así un círculo nauseabundo. (...)

Nos interesa desenmascarar esa ideología dócil a la que antes hacíamos referencia mediante puentes entre ambas escalas para tratar de demostrar que muchos de esos tópicos y vicios que actualmente acumulamos los don-nadies de la arquitectura no se deben al devenir propio de un técnico cualificado sino a los de un farsante idiotizado. Y, por otro lado, queremos señalar que ese 'enemigo' que perpetúa la desgracia de la profesión no está tan lejos como parece. (...)

Nuestra actitud es reconocer que existe esa farsa, y que no podemos seguir haciendo lo mismo, o mejor, que no podemos dejar que sigan haciendo lo mismo. (...)

Esa cita de Marx que afirma que la Historia se repite y sucede primero como tragedia y luego como farsa es totalmente aplicable a esta situación y está sucediendo una y otra vez.

La arquitectura muere como tragedia cuando las condiciones productivas usadas como justificación de aquellos edificios-estrella ya no existen, pero se escoge seguir adelante aunque ya no se pueda cumplir siquiera lo más básico, como podría ser continuar pagando a los empleados. Tras seis ¿? años de crisis en los que continuaba estirándose aquel discurso de la "gran obra", los arquitectos deciden reinventarse imagéticamente renegando de su condición, y sustituyendo el despilfarro por la austeridad; la tabula rasa por la conservación eco. Ellos mismos matan su propio discurso al no creérselo del todo, al estar en realidad adaptándose a lo que sea con tal de continuar ahí. Están en realidad reproduciendo una y otra vez una farsa, pero ahora con la etiqueta de arquitectos austeros. Es un chiste que ya nadie, o casi nadie, se cree, empezando por ellos, pero que siguen manteniendo, y lo que es peor, que sigue vendiendo.»
Entrevista de Fredy Massad a Masters of Concrete [Massad, 2015, 8 de abril]

Introducción

CreaVA aparece en marzo de 2013 en Valladolid. Se trata de un proyecto de carácter público, oficialmente impulsado por el artista Francisco Villa Romero²⁰, con el apoyo fundamental de la gestora cultural Marta Álvarez. Villa y Álvarez son ajenos a cualquier puesto público, y por tanto se sobreentiende que actúan de forma *independiente*. Su proyecto consiste en generar varias exposiciones de ´artistas emergentes´ vinculados a Valladolid, en unos espacios comerciales *determinados* de la ciudad. Esto tiene lugar durante el mes de marzo, especialmente en torno al día 21, por haber sido declarado Día de la Creatividad Europea. Durante todo el mes que duran las exposiciones se organizan actividades relacionadas como encuentros con artistas, performances, fiestas...



Imagen 29. Imagen digital de la muestra CreaVA15.²¹

²⁰ A partir de este momento, nos referiremos al artista por el pseudónimo que él mismo utiliza: Paco Villa.

²¹ En la primera parada de la web aparecen los logotipos de los medios colaboradores y el proyecto se presenta como «la fiesta del arte contemporáneo en Valladolid (...) un acontecimiento para el mundo del arte contemporáneo», declarando que pretende «acercar el modo de ver la realidad de los artistas a todos los espectadores.» Recuperado de. www.creava.es

1. Presentación de la muestra de arte emergente, análisis de los objetivos y comprobación de su no consecución

De esa manera, CreaVA predica ofrecer un acercamiento del arte local contemporáneo al público. Sus intenciones se proclaman en una tonalidad brumosa (y exaltada) que impide determinar los lugares, o los parámetros mediante los que evaluarlas. No obstante, tras un esfuerzo de clarificación, estos fines sí pueden ser rastreados, capturados y valorados. Al hacerlo, comprobamos que la efectividad de la iniciativa es *mediocre* en relación al esfuerzo, capital y capacidad invertidos. Sorprende entonces que, pese a no cumplir apenas con los objetivos que declara, la muestra CreaVA mantenga sus apoyos, su entusiasmo y sea ampliamente celebrada.

Esta silenciada ineficacia, que se sostiene en mitificaciones, fórmulas de distracción, y sobretodo, su pervivencia, significa que existen otros fines con los que sí se está cumpliendo pero que no son, ni mucho menos, los puestos sobre el papel. Los fines logrados por CreaVA sirven más a los fines de CreArt (FMC del Ayuntamiento de Valladolid y UE, donde se encaja la iniciativa CreaVA desde su comienzo), que a los suyos propios. Algo de eso sospechará la propia muestra cuando, en la descripción de su segunda edición, admite ser «una *humilde* mediación» [CreaVA]. Ese adjetivo es una nota discordante en el tono exaltado del resto de su comunicación. A saber, una brecha abierta por la que explorar.

Pese a su aspecto inofensivo, la observación de una iniciativa *local, emergente y vinculada a la institución*, resulta imprescindible para elaborar una reflexión sobre el panorama general, pues es en los ámbitos más reducidos donde se asientan los fundamentos que terminan por dirigir la tendencia imperante; por adoctrinar. Entonces, podría decirse que CreaVA presenta ‘defectos de época’, y que su análisis sirve como elemento de contraste de cara a establecer una postura consciente y consecuente -en y con- la práctica cultural. Como participantes en las dos ediciones de CreaVA (en 2014 en calidad de ‘artista’ y en 2015 desde la ‘práctica comisarial’),

nos disponemos a llevar a cabo un análisis deconstructivo desde un punto de vista privilegiado.

«-Minino de Cheshire -empezó Alicia tímidamente, pues no estaba del todo segura de si le gustaría este tratamiento: pero el Gato no hizo más que ensanchar su sonrisa, por lo que Alicia decidió que sí le gustaba - Minino de Cheshire, ¿podrías decirme, por favor, qué camino debo seguir para salir de aquí?

-Esto depende en gran parte del sitio al que quieras llegar - dijo el Gato.

-No me importa mucho el sitio... -dijo Alicia.

-Entonces tampoco importa mucho el camino que tomes - dijo el Gato.

- ... siempre que llegue a alguna parte - añadió Alicia como explicación.»

Alicia en el País de las Maravillas

Cualquiera que pretenda esclarecer las motivaciones concretas de CreaVA se verá abrumado por una avalancha de generalizaciones, abstracciones, cumplidos, términos ambiguos (*joven, emergente, público, realidad, alternativo, distancia, visibilizar, ´otras maneras´...*) y demás frases orientadas a entusiasmar más que a informar sobre el proyecto. Ninguno de sus objetivos viene acompañado por un parámetro mediante el que ser evaluado. Dicha vaguedad no es premeditada, pues no hay en el proyecto pretensiones de caos, confusión ni aturdimiento, sino que las características son consecuencia directa de la absoluta inexistencia de una estrategia contundente para el proyecto. Sin embargo, los palos de ciego se atizan con fuerza, de manera que insuflan la energía necesaria para mantener la maquinaria CreaVA en su movimiento inercial. Aunque existe una ingente cantidad de elaboración textual sobre la muestra (entrevistas, artículos en prensa, comentarios, ´posts´), se trata – esencialmente- de publicidad sumergida. Más que a estructurarla o a pensarla, estos textos conforman una nebulosa dirigida a abrigar o a refugiar la muestra de la observación científica. Numerosos ejemplos de ello aparecen en las entrevistas que los impulsores Marta Álvarez y Paco Villa han mantenido con los medios de comunicación colaboradores: Nex Valladolid y Notedentengas Mgz²²:

²² El hecho de que las entrevistas seleccionadas sean aquellas publicadas por los medios que colaboran de manera oficial con el proyecto CreaVA, y que los entrevistados sean los máximos responsables del proyecto, retira todas las dudas acerca de la fiabilidad de las mismas. Es decir, esas entrevistas han sido realizadas de manera consciente y su cometido es el de dar la imagen escogida por CreaVA.

Nex (3) | Acercar al público la obra de creadores emergentes de Valladolid como objetivo. ¿Definimos emergente?

MA | La emergencia puede ser infinita. Es un arma del mercado, en realidad. Pero en este caso es real.

PV | Es indefinible la situación del arte emergente. Nosotros hemos querido enseñar ese arte de otra forma en Valladolid y pensamos que debe ser visto. Una oportunidad. O eso quiero creer.

(...)

Nex (13) | Completad la frase. Crea VA 14 será un éxito si ...

PV | Para mí con que exista ya es un exitazo. Pero será un éxito si hay Crea VA 15.

MA | ... todos los participantes acaban satisfechos, se establecen nuevas sinergias y si la gente comprende que el arte es necesario, que el vecino puede ser artista y que el arte también se paga.

Nex (14) | Para finalizar, os propongo que formuléis vosotros una pregunta abierta; que continúe el diálogo sobre el arte en la ciudad ...

MA | Para mí esta claro... ¿Qué es lo siguiente? ¿Qué montamos? ☺

PV | Difícil. Pienso mucho en esto últimamente. ¿Creéis que el arte debe formar parte (o forma parte) de lo popular?

[Gil, 2014, 11 de marzo]

Notedetengas 1. – En primer lugar, para aquellos que todavía no conocen CreaVA15, para los que no se acercaron el año pasado, ¿podríais explicarnos qué es? Y, sobre todo, ¿qué lo diferencia de otras muestras de arte contemporáneo?

Marta Álvarez .- CreaVA15 es una exposición de arte emergente que se cuela en espacios no expositivos para acercarse al público de otra manera. Creo que lo interesante es que pone en comunicación a aquellos que a veces ni se tocan en espacios comunes.

(...)

Notedetengas 3.- Lo acercasteis ya el año pasado, hagamos balance. ¿Qué aportó CreaVA14? Tanto a la ciudad como a los propios artistas, a los comisarios, a los establecimientos... ¿Está realmente justificado repetir la iniciativa?

MA.- CreaVA15 está justificado porque sigue haciendo falta visibilizar y normalizar el arte contemporáneo en Valladolid. Nos hace convivir con el arte de otra manera y crecer como profesionales, además de ofrecer actividades.

[Luceño, 2015, 5 de marzo]



Imagen 30. Publicación en el perfil social de CreaVA en el que se comparte la noticia aparecida en el ABC y se destacan los párrafos que, supone, mejor definen su causa. [EFE, 2015, 4 de marzo].

Pese a la imprecisión de sus formas, sí es posible hacer un ejercicio de esclarecimiento que detecte y evalúe los objetivos concretos que *han sido declarados* por CreaVA. Tras una lectura concentrada de varias fuentes se comprueba que su pretensión fundamental es generar un *enlace* entre público y creadores emergentes, que se haga manifiesto en un sentido *educativo* y en otro *económico*. El sentido educativo alude a que «las actividades estarán dirigidas a un mayor conocimiento de la producción artística contemporánea». [¿Qué es CreaVA? en *CreaVA*], con la novedad en 2015 de que se espera ‘engendrar’ una «especie de escuela de comisariado» [ICAL, 2015: *Diario de Valladolid*]. El económico refiere a que las obras expuestas pueden venderse a través de una interacción directa entre comprador y autor: sin costes de intermediación ni pago de impuestos. Dicho cometido se pretende llevar a cabo por medio de «un mínimo de buenas prácticas» [Gil, 2014, 11 de marzo] con y para los participantes, además de consiguiendo una mezcla «plural y de calidad» [Luceño, 2015, 5 de marzo] que trate de «dignificar el

arte contemporáneo local» con un «circuito de actuación semi-profesional» [Luceño, 2015, 5 de marzo]. No obstante, se ha constatado que estos *objetivos declarados* fracasan. A continuación analizaremos varios desenlaces/casos que dan cuenta de ello.

En primer lugar, al no especificar el público al que se dirige, CreaVA deja su *target* abierto a *cualquiera*; generosidad que se traduce en una comunicación carente de diana y por tanto consistente en ´disparar muchas balas al aire´, haciendo ruido de petardos alrededor. Esto se refleja en la ingente cantidad de actividad de los impulsores en redes sociales así como en la intención de aparecer en cualquier medio de comunicación posible. El barullo termina por reducir su público al circuito afín a los participantes en la «fiesta del arte»²³. Una fiesta de aspecto privado, al fin y al cabo.

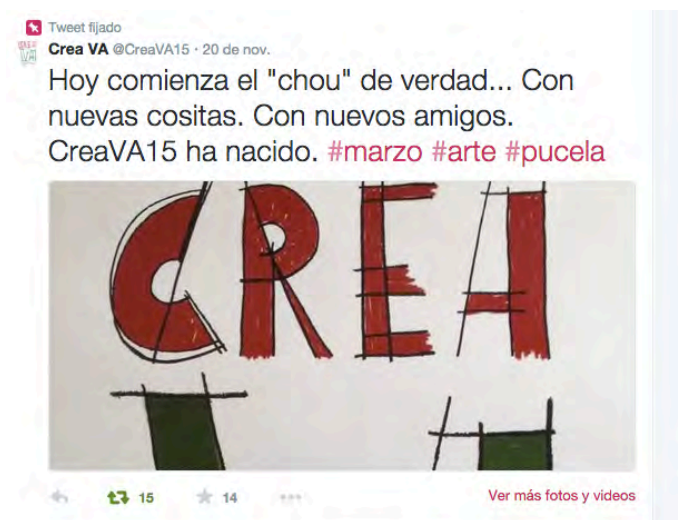


Imagen 31. Este es el tweet fijado por CreaVA desde el 20 de Noviembre de 2014 hasta el momento²⁴.

²³ Con esta adjetivación se presenta la muestra Crea VA en su espacio web (www.creava.es) y desde la institución CreArt. Recuperado de:

<https://www.facebook.com/CreArtRedCiudadesCreacionArtistica/posts/801638723235579>

²⁴ La imagen falla abruptamente en varias reglas de oro de la comunicación visual: no es atractivo ni sugerente, no es específico, no es claro, no ofrece nada de valor, no invita a la acción y no se dirige a ningún grupo en concreto. En consecuencia, cinco meses después y habiendo pasado el evento de por medio, la publicación sólo ha sido *retweeteada* quince veces, y por ´colegas´.

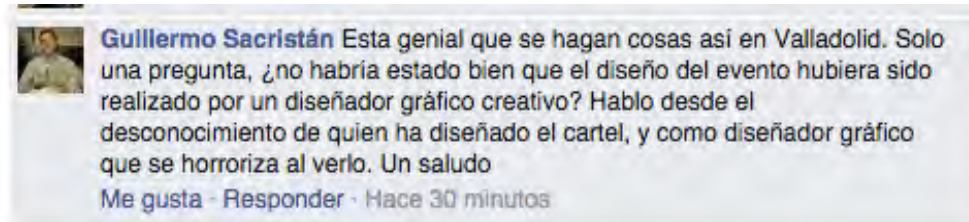


Imagen 32. Comentario publicado en la red Facebook sobre la imagen del logotipo CreaVA. El comentario fue eliminado de las redes poco después de realizarse²⁵.

En otras palabras, al desestimar el llevar a cabo una estrategia publicitaria profesional (algo lógicamente imprescindible si, como se declara, se desea llegar a un público diferente del ya habitual), CreaVA se confina en las fronteras de cierto *artworld vallisoletano*²⁶ ya establecido. Esta exclusividad se disimuló durante la inauguración de CreaVA 15, el encuentro más populoso -con diferencia- de su breve historia. En los momentos más concurridos pudimos llegar a juntarnos unas doscientas personas, algo que resultaba visualmente impactante y se aprovechó para el auto-convencimiento de que verdaderamente estuviésemos generando un ‘acontecimiento’. Sin embargo, si tenemos en cuenta la participación directa de treintaicuatro individuos más los responsables de gestión y de medios de comunicación, el número de doscientos no es tan elevado. Habría bastado con que cada persona trajera a cuatro o cinco amigos/familiares/compañeros para alcanzar la cifra.

²⁵ Sacristán publica la silenciada evidencia de que la identidad visual de la muestra sea en absoluto atractiva o adecuada. Un error más grave de lo habitual si tenemos en cuenta que trabaja en el ámbito de la creación visual.

²⁶ Al ojear la cuenta de twitter de la muestra, se comprueba que prácticamente todas las interacciones suceden entre participantes en la feria o las otras instituciones con las que siempre se lleva a cabo un continuo intercambio de información y visitas: Museo Patio Herreriano, Galería Javier Silva, Bitlav... <https://twitter.com/CreaVA15>

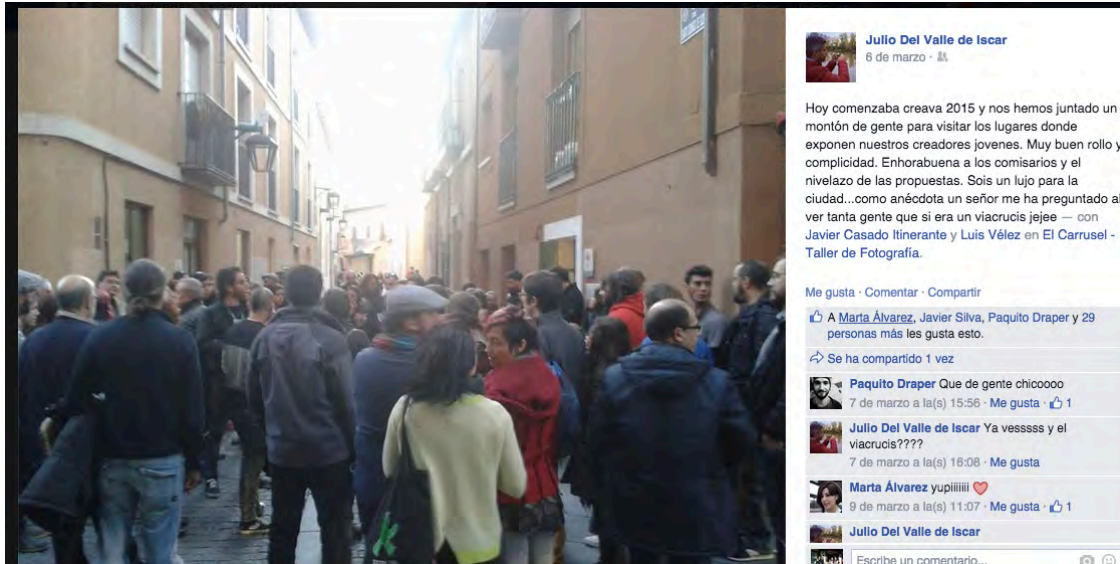


Imagen 33. Publicación en la red social Facebook sobre la inauguración de CreaVA 15.

El aislamiento de la muestra también se comprueba en la escasa audiencia que tuvieron las charlas con artistas. La edición de 2015 pretendió subsanar este fallo reduciendo el número de actividades y por tanto concentrando al público. Sin embargo, en cada encuentro apenas apareció una docena de personas aparte de los implicados directamente, y eso teniendo en cuenta los importantes factores de compromiso, favor o apoyo (sensación de ´tener que estar´) que rigen la asistencia a este tipo de encuentros.



Imagen 34. Charla con los artistas de la exposición ´Topoanálisis´, comisariada por Marta Álvarez en El Carrusel para CreaVA15. Jueves 19 de Marzo de 2015 de 18:00 a 20:00h.



Imagen 35. Visita guiada con los artistas de la exposición 'cottage kilns', comisariada por Esther Gatón en Pintaderas II para CreaVA15. Viernes 20 de Marzo de 2015. De 17:30 a 18:00h.



Imagen 36. Charla con los artistas de la exposición 'Antiguo TeXtamento', comisariada por Jorge Consuegra en Sildavia para CreaVA15. Sábado 21 de Marzo de 2015 de 17:00 a 19:00h.



Imagen 37. Charla con los artistas de la exposición 'Software Cultural', comisariada por Virginia Díez en Gondomátik para CreaVA15. Domingo 22 de Marzo de 2015 de 13:00 a 15:00h.

Este mismo aislamiento o exclusividad en CreaVA ocurre con el sistema de participación de 'los creadores', pues no existe una convocatoria abierta sino que estos son elegidos a dedo por sus comisarios o gestores. De esta manera, un individuo carente de todo vínculo con 'el circuito creativo' difícilmente accederá a la plataforma. No es que la muestra presente actitudes elitistas ni selectivas, sino que su comunicación es tan ineficaz, que apenas alcanza más allá del mero entorno inmediato de los participantes. La endogamia se comprueba en el dato de que de los veintiocho creadores que participaron en 2014, diez repitiesen en calidad de artistas o comisarios en la edición de 2015, que contó con treintaicuatro participantes. Así pues, más que acercar el arte contemporáneo a un público general, la muestra escoge un grupo de creadores descritos como emergentes, y les hace visibles entre sí y sus respectivos circuitos afines.

En segundo lugar, CreaVA desatina en su pretensión de haber diseñado una estrategia educativa. La muestra espera *acercar* el arte al público en un sentido que, en primer lugar, es simplemente geográfico, ya que lo que propone es situar piezas en espacios normalmente más transitados que 'los espacios de arte'. Por otro lado, CreaVA entiende que las actividades en torno a la muestra (charlas con artistas y talleres de dibujo especialmente) servirán al *acercamiento* intelectual o afectivo con los trabajos expuestos, e incluso habla de haber iniciado una «escuela de

comisariado» en 2015. Es profundamente discutible que estas tres maniobras sirvan para una mayor formación del público asistente. A continuación analizaremos cada una de ellas.

En cuanto al acercamiento (geográfico), sabemos que todos los establecimientos que participaron en la muestra en 2015 ya utilizaban parte de sus locales como lugar expositivo, razón por la que la inserción de *obras de arte* en sus instalaciones no resultaba demasiado sorprendente. Es decir, no se trataba de una acción insólita que pudiese provocar un choque o replanteamiento del significado de ciertas estructuras o contextos y así generar conocimiento. Sino que, lo que fundamentalmente hizo ese acercamiento literal, fue diseñar una red entre espacios afines que establecía una especie de ´mapa oficial de *la creación*´.

Sobre las actividades propuestas, las charlas con artistas eran encuentros carentes de guión o de otro contenido que el de ´conocer al artista´, asumiendo que esto fuese algo invariablemente interesante o de lo que siempre se dedujera algún aprendizaje. Como consecuencia, algunas fueron interesantes y otras no. Además, estos encuentros servían como pago (con nuestro tránsito y consecuente registro. Es decir, visibilidad, publicidad) a los locales participantes. Por lo tanto, este sistema de moneda de cambio obligaba a llevar a cabo encuentros en todos los espacios, ya fuesen incómodos, ruidosos o sencillamente inadecuados para el desarrollo de la actividad. Los mayores inconvenientes que comprobamos durante 2015 ocurrieron en la charla entre los creadores de Pintaderas y del café Beluga, localizada en el segundo establecimiento. El encuentro sucedía un viernes a las seis de la tarde, razón por la que el local estaba prácticamente vacío y sin embargo resultó imposible llevar a cabo un diálogo fluido entre los participantes: había mesas ocupadas a las que molestábamos y la gente que acudió a la charla estaba demasiado alejada o distraída como para seguir la conversación. No negaremos que las actividades eran citas amenas, confortables, en las que se respiraba ´buen rollo´ y de vez en cuando emergía una idea relevante. Pero presentar estos formatos de fabricación de simpatía como ´educativos´ es exagerar mucho. O al menos se debe reconocer que su capacidad docente no supera a la de cualquier ´quedada´ distendida entre amigos.



Imagen 38. Charla con los artistas de la exposición '28 Días', comisariada por Paco Villa en El Beluga, junto con los artistas de Pintaderas para CreaVA15. Viernes 20 de Marzo de 2015 de 18:00 a 19:00h.

Finalmente, esa misma calificación de *exagerada* se merece la pretensión 'creavera' de resultar una «escuela de comisariado»²⁷. La configuración de esta supuesta escuela consistió en que el proyecto estaba estructurado en cinco comisarios: dos jefes (Marta Álvarez y Paco Villa) y tres sub-comisarios, cada uno de los cuáles gestionaba una exposición. A cada sub-comisario se nos asignó un comisario-jefe (Marta Álvarez con Virginia Díez y con Esther Gatón, y Jorge Consuegra con Paco Villa), de manera que nos ayudasen/corrigiesen/controlasen a lo largo del proceso de concepción y ejecución de la muestra. Más que una *tutorización* o proceso educativo, la relación con nuestra comisaria-jefa servía para consultar permisos e imprevistos puntuales, en un sentido muy pragmatista.

Por otro lado, hubo un solo encuentro entre los comisarios de CreaVA 15 poco después de haber aceptado el cargo (finales de noviembre 2014). El encuentro se *concentró* en que los comisarios-jefe nos explicasen a los sub-comisarios, aquellas

27

Como novedad este año en el marco del proyecto 'CreaVA 15' se ha llevado a cabo la selección de comisarios al margen de los coordinadores del proyecto, que nunca había actuado como tales y a los que se ha formado en una especie de escuela de comisariado, prestándoles apoyo para seleccionar a los 30 jóvenes artistas elegidos para exponer.

[ICAL, 2015, 4 de marzo: *Diario de Valladolid*]

pautas de actuación que teníamos que seguir para participar en la muestra: debíamos escoger creadores vinculados a Valladolid por razones de nacimiento o residencia, que fuesen *jóvenes* y *emergentes* según el criterio de CreaVA (menores de cuarenta años) y, antes de ponernos en comunicación con los mismos, era preciso solicitar el permiso a nuestro comisario-jefe directo. También nos *contaron* que pretendían ofrecer una muestra de mayor ‘calidad’ (sin definir a partir de qué patrones se establecía ese adjetivo²⁸), animando, por ejemplo, al sub-comisario Jorge Consuegra a convidar a su pandilla de creadores²⁹, en la que había nombres conocidos como el de Julio Falagán, Iván San Martín o Jorge Peligro³⁰. No existió en ese encuentro una mínima incitación a la reflexión conjunta ni debate en torno a qué debía ser CreaVA. Ni tan siquiera existió una explicación -un discurso- de los impulsores acerca de por qué era importante, qué debía resultar del papel de la intermediación en ese proyecto. En fin: sin lugar para la crítica.

Por tanto, en el único encuentro sobre el proyecto, no existió otro aprendizaje que el de la *normativa* de la muestra y el de la impresión de que los sub-comisarios esencialmente servíamos para ampliar el circuito de afinidades (hacia creadores que ‘le otorgasen calidad a la muestra’) y repartir el trabajo. En definitiva, la iniciativa carece de fundamentos teóricos profundos y por tanto CreaVA no produce una educación propia, sino que de alguna manera se adjudica el aprendizaje individual que cada uno pueda elaborar con su trabajo o experiencia en el proyecto. Cabe señalar que este aprendizaje podría ser completamente nulo y la muestra permanecería igual, *sin afectar*.

²⁸ Todo lo que se hizo por definir el adjetivo ‘calidad’ fue ejemplificarlo con nombres de creadores relativamente conocidos que encajaban en la muestra. Paco Villa nos contó que “sí entraba Belén Rodríguez”: artista vallisoletana que llevaba años residiendo fuera de la ciudad pero había expuesto de forma individual en la Galería Javier Silva aquél mismo otoño de 2014. [Gil, 8 de noviembre]

²⁹ Había congeniado entre Valladolid (Escuela de Artes y Oficios) y Salamanca (Facultad de Bellas Artes) una generación de amigos muy divertidos y normalmente dedicados a la ilustración, cuya actividad cristalizaba de vez en cuando en iniciativas orientadas al recreo por medio de herramientas creativas, como Colectivo Satélite [Colectivo Satélite] o Birra y Borra [Birra y Borra]. Gracias a su comicidad y al desinterés en su ‘entrega’, se trataba de un grupo realmente popular.

³⁰ Los tres enlaces con sus respectivos trabajos están disponibles en el apartado ‘Enlaces’ en el ‘Índice Bibliográfico’ de esta investigación. [Julio Falagán], [Iván San Martín] y [Jorge Peligro].

Notedetengas 5.- El primero de los cambios que se hace evidente respecto a 2014 son esos 3 comisarios que se unen a los 2 organizadores, ¿qué creéis que aporta?, ¿qué suma a la selección de obras?

MA.- Por un lado, convierte a CreaVA15 es una actividad mas pedagógica y abre la brecha del comisariato joven en la ciudad por otro, aporta una mirada mucho mas heterodoxa al arte, a los artistas y a los espacios.

PV.- Primero variedad, diferentes miradas de nuestro tiempo. Segundo, calidad de propuestas y tercero, dignificar el arte contemporáneo local con un circuito de actuación semi-profesional. Buenas Praxis.

[Luceño, 2015, 5 de marzo]

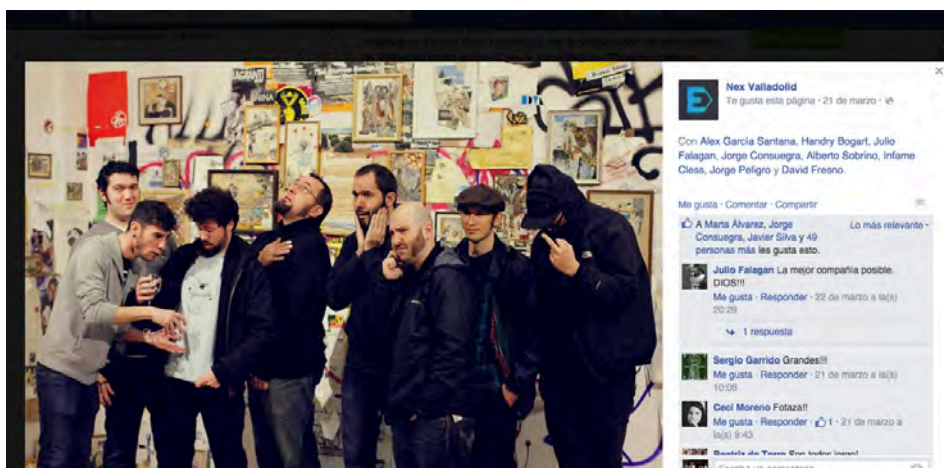


Imagen 39. Captura de pantalla que muestra una imagen de la exposición de Julio Falagán 'Warum-ist-mir-nichts-eingefallen', inaugurada el 20 de Marzo, 2015 en el MPH. La imagen captura a la pandilla de amigos creadores, parte de ellos incluidos en la exposición de Jorge Consuegra para CreaVA15.

En tercer lugar, es un dislate pensar que CreaVA ofrezca una posibilidad de comercialización significativa. La muestra «propone llevar el arte a lugares de exhibición alternativos –como tiendas o bares- donde hay público no especializado y probablemente tampoco iniciado en el coleccionismo, que CreaVA busca incentivar a través de la venta directa de obra de los artistas participantes.» [CreaVA].

Es decir, lo que se expone puede venderse, pero de una manera muy poco eficiente, pues, como veíamos, el circuito que asiste es el de los amigos o familiares de los creadores y no existe una campaña promocional capaz de atraer a nuevos públicos hacia la adquisición de piezas de arte *low cost*, ni ninguna explicación/seducción

acerca del interés que existe en el coleccionismo de arte. De esta manera, las poquísimas transacciones que ocurren son entre colegas, y su *acontecimiento* responde más a una muestra de afecto/apoyo, que a una iniciación en el coleccionismo consciente.

Por otra parte, es de recibo señalar el patinazo que representa promocionar la economía sumergida dentro de una iniciativa vinculada ni más ni menos que al Ayuntamiento de la ciudad y encima proclamar que se procuran las «buenas praxis». En la práctica, CreaVA desprofesionaliza el trabajo del intermediario y del productor, sin ofrecer una alternativa consistente.

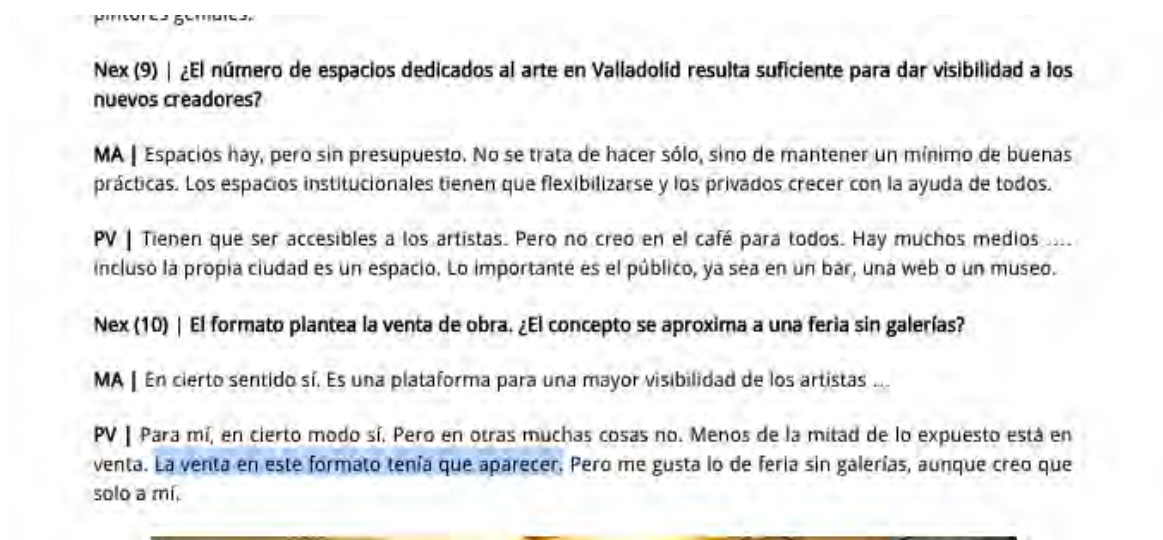


Imagen 40. Tweetentrevista con Nex de CreaVA14. ³¹

Además de los desaciertos que hemos comprobado en cuanto al objetivo esencial, «generar un enlace con el público en un sentido educativo y otro comercial» [CreaVA], CreaVA yerra en el empleo de las buenas praxis que tanto reclama. El análisis previo comprueba que éstas son ficticias en su sentido comercial, pero

³¹ Se declara que algo (la venta) tenía que aparecer/ser, pero asumiendo que todo el mundo conoce las razones de esta comercialización, pues el hecho no se justifica ni desarrolla.
[Gil, 2014, 11 de marzo]

también lo son en otros aspectos de la muestra, como los salariales, profesionales e intelectuales.

En cuanto a *las malas praxis salariales*, se puede afirmar que el proyecto propone un sistema de trabajo precario: sin remuneración económica o con unos pagos irrisorios, ya que utiliza el generalizado modelo consistente en pagar con visibilidad a los artistas. Una visibilidad que, además, ofrece más bien nulas garantías profesionales. Los gastos económicos de CreaVA se destinaron a la impresión de una cartelería para los establecimientos participantes (poca, reducida al circuito inscrito y con el sello de la entidad pública patrocinadora), unos gastos de montaje (70€ brutos por sala) y unos honorarios por comisario (200€ brutos por persona). En un cálculo del número de horas necesarias para la concepción, gestión, ejecución, promoción, resolución y recogida de una sola exposición mínimamente digna, los honorarios comisariales equivaldrían a unos 1,4 € (brutos³²) por hora. A fin de demostrar este dato, a continuación desglosaremos de forma aproximada el tiempo invertido en nuestro encargo [cottage kilns en CreaVA]:

Concepción de la exposición, elaboración de textos, puesta en contacto con los artistas: 30 horas.

Reuniones con los compañeros de CreaVA, intercambio de correos electrónicos extensos y comunicación: 15 horas.

Encuentros con participantes, discusión de sus propuestas, reflexión acerca de su inserción en la muestra: 25 horas.

Difusión de la exposición en redes y asistencia a ruedas de prensa: 10 horas.

Recogida de piezas, montaje de la exposición, registro y retoque: 20 horas.

Asistencia a los eventos de la muestra, preparación de charlas, concesión de entrevistas: 25 horas.

Desmontaje y redistribución de las piezas: 10 horas.

Total cientotreintaicinco horas aproximadas que debido a los innumerables contratiempos, asuntos impredecibles, aleatorios y puntuales que caracterizan a la gestión *gratuita* con otros individuos, suponen un gasto de tiempo superior al mostrado. Por otra parte, dicha retribución se redujo en un 19%, pues se nos había omitido el hecho de que no se nos hablaba de dinero líquido. Tampoco se ha hecho efectiva hasta meses después, lo que significa que los comisarios adelantamos todo el

³² Este dato sería revelado en mi caso el 27 de Abril, al ponerme en contacto directo con la responsable en la Fundación Municipal de Cultura.

dinero para los gastos de montaje. En la exposición ‘cottage kilns’ nuestros gastos de sala fueron:

60 € Vinilo translúcido para la instalación de Birikú Sistema.
10 € Impresión de fotografía de prueba y fotografía a color de Ricardo Suárez.
5 € Ploteado de planos de Andrés Carretero.
15 € Estructuras de madera para sostener los cuadros de María Tinaut.
10 € rollos de papel de burbujas y kraft para proteger los cuadros de Eloy Arribas y María Tinaut.

Total, cien euros sin contar costes de llamadas telefónicas, invitación a los cafés o cañas para conversar sobre la exposición y plantearla (como gasto mínimo de cortesía por sus esfuerzos), así como gastos de embalaje, envío y transporte de obra que, por ejemplo, asumieron los creadores María Tinaut y Eloy Arribas con su trabajo. Este presupuesto se muestra para demostrar la importancia de costes que normalmente no se valoran y sin embargo acaban por forjar la acostumbrada tesitura en el ámbito cultural donde ‘uno paga por trabajar’.

Lo afilado de la retribución no es solamente su talla de limosna, sino el hecho de que fuese desconocida hasta tres meses después de haber aceptado el cargo de sub-comisario, configurando así una parte de las *malas praxis profesionales*. Dicha falta de profesionalidad es palmaria desde el mismo planteamiento del proyecto: el 31 de Octubre de 2014, nuestra amiga y jefa en CreaVA Marta Álvarez nos propuso la participación en la muestra, informando que era preciso conocer a la plantilla de comisarios antes del día 15 del mes siguiente. Ya avisaba de que querían ofrecer una pequeña retribución, pero no informaba acerca de cantidades ni de plazos, pues no se conocían.

Después, en nuestra reunión del 20 de Noviembre, en la que los comisarios-jefe (Marta Álvarez y Paco Villa), nos instruyeron a los sub-comisarios (Jorge Consuegra, Virginia Díez y Esther Gatón) acerca de las pautas de participación en la muestra, también nos anunciaron que perseguían esa retribución tanto nuestra como de los artistas (en calidad de ‘alquiler de obra’), pero que para definirla era preciso conocer la cantidad de participantes. Lo que en la práctica significaba que nuestra labor

consistía en convidar y convencer a artistas, sin poder presentarles condiciones de participación. Es decir, debíamos bien hacer una importante inversión en capital afectivo, aprovechar la normalización de la precariedad para persuadir a los candidatos, o trabajar directamente con nuestros amigos. De alguna manera Paco Villa exhibió la moral en que se sostenía dicho *hacer* al indicarnos literalmente que, «si lo hacíamos por dinero, era mejor que no lo hiciésemos».

Es posible que en otros circuitos o proyectos dicha ausencia de pago económico sea paliada mediante una visibilización verdaderamente significativa, un prestigio importante, algún tipo de titulación, unas garantías profesionales, o un aporte social significativo, pero desde luego este no es el caso de CreaVA. Entonces, nuestra satisfacción residía en que colaborábamos en «dar pinceladas de color a una ciudad con una imagen gris, pero que, gracias a los esfuerzos de personas como Paco Villa o Marta Álvarez, sus coordinadores, comienza a romper esa malla rígida que, en muchas ocasiones, oprime y no deja respirar.» [Luceño, 2015, 5 de marzo].

En tercer lugar, si por *intelectualidad* entendemos el proceso basado en la reflexión crítica y la discusión verbal, como esfuerzo dirigido hacia la obtención de conocimiento, podemos afirmar que dicho método brilló por su ausencia en el desarrollo de CreaVA. El proyecto aparenta querer resultar un tipo de referencia a la hora de relacionarse con la creación contemporánea -«una cita ineludible para la creación vallisoletana», «una fiesta para el arte» [CreaVA] -y sin embargo, su propia práctica no ofrece pensamiento crítico (*creatividad*).

Las malas praxis intelectuales existieron desde el primer momento, ya que el proyecto impone a los participantes un plan de acción, estructura y valores, sin dejar lugar para el cuestionamiento. Por tanto, CreaVA ocupa a un ‘servicio cognitivo’ como es el del comisariado, pero restringiendo su actividad al *relleno* de un local que

cumple con el perfil o intereses de la muestra³³. Estos locales deben rellenarse con autores que ´merezcan estar´ en la misma, a fin de darles a conocer o *acostumbrar* al público a ´tener arte contemporáneo cerca´ («Simplemente es una forma de normalizar algo tan cotidiano como el arte. La gente cree que es algo elitista y es solamente aquello que ocurre a su alrededor» [Paco Villa en Luceño, 2015, 5 de marzo]). Se trata, entonces, de un encargo comisarial absolutamente acotado, que difícilmente afectará a la imagen simplona del proyecto. Es decir, se instala un eslogan de la muestra y los sub-proyectos desarrollados sirven para poco más que para *escudarlo* con su existencia. En definitiva, aunque cuenten con un trabajo elaborado, el sentido de las exposiciones siempre será material accesorio (intercambiable, provisional, indiferente).

Así pues, el de CreaVA constituye un mecanismo que impide su propio progreso, pues supone su confinamiento en las fronteras de un *ruido* esterilizante para las propias voces internas. Los comisarios terminamos por ser técnicos de las relaciones públicas y del acondicionamiento expositivo, y los artistas nuestros instrumentos de relleno. Finalmente, las exposiciones resultan ser trabajos individualistas que, juntas, suman el nombre de CreaVA. Esta simplificación tiene sus efectos en la inexistencia de textos críticos significativos en torno a la muestra; tan sólo observaciones ingenuas y en tono panfletario: «La percepción de que Valladolid atraviesa una etapa de eclosión creativa se consolida y se extiende. La exhibición y multiplicación de propuestas que han convergido durante el mes de marzo avalan esta tesis. Una atmósfera en la que confluyen de forma activa muchos agentes: nuevos espacios de iniciativa privada, la implicación de centros y programas públicos, medios de comunicación y, claro está, una amplísima nómina de artistas de calidad. En este contexto, la iniciativa de CreaVA tiene el mérito de proporcionar visibilidad a toda una generación emergente.» [Gil, 2014, 26 de marzo]. Con la inexistencia o precarización de la crítica, los parámetros de evaluación y distinción se desvanecen de una manera alarmante, y no queda otra razón que la *populista* para explicar el funcionamiento de CreaVA.

³³ No era posible, por ejemplo, hacer participar a una gran superficie comercial, a un local alejado del casco histórico o a un lugar que sencillamente no cumpliera explícitamente con el ´apoyo cultural´ que aquellos comercios participantes declaraban ejercer.

En lugar de aniquilar la crítica, la curaduría debería demandarla, pues sólo puede validarse en relación a las respuestas que provoque.(...) Es el carácter rijoso del campo artístico el que impulsa a la curaduría a no asumirse como entretenimiento ni apaciguamiento.

[Medina, 2008: *Salonkritik*]

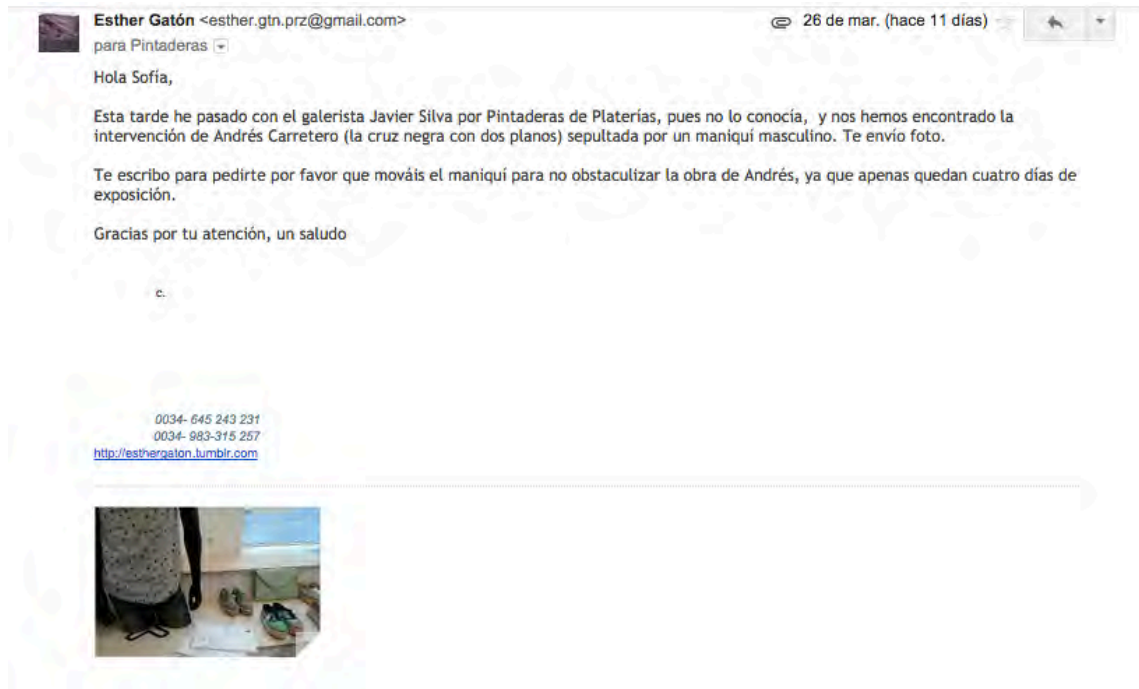


Imagen 41. Correo enviado a la dueña de Pintaderas, el local dónde tenía lugar la exposición de ‘cottage kilns’ para señalarle que uno de los trabajos expuestos había sido sepultado por un maniquí masculino.

2. Grupos desde los que se apoya la muestra de arte joven

Acabamos de comprobar el despropósito que resulta ser, según sus *objetivos declarados*, el proyecto CreaVA, y sin embargo, la celebración del mismo es prácticamente total. En esencia, se advierten tres estratos que bien aplauden o al menos favorecen el desarrollo de la iniciativa. Ellos serían los medios de comunicación, la Fundación Municipal de Cultura y, finalmente, el mutismo de los individuos discrepantes con esta idea de ‘fiesta del arte’. A continuación analizaremos cada estrato.

Medios de comunicación

*«La adicción a la información es el reverso del aburrimiento,
pero entre este y la adicción ya no hay distancia.
(...)»*

*Como cualquier producto bien diseñado del capitalismo tardío, los ordenadores personales son auténticas herramientas ambivalentes, capaces de proporcionar la mayor de las libertades creativas y de empoderamiento a sus usuarios como también de someterlos a la autovigilancia, el control y la escucha infinita.
(...)»*

*No creo que haya que realizar muchos estudios para comprobar que un % altísimo de ‘retuits’ que llevan links a artículos en la red se realizan sin ni siquiera haber comprobado antes el contenido de texto que difundimos.
(...)»*

*Más que contenido propiamente, retenemos indicios y marcadores (markers) de su existencia.»
Peio Aguirre [Aguirre, 2014, 5 de agosto: Crítica y metacomentario]*

El primer estrato sería aquél que integra a los medios que comunican la muestra. En él se incluyen los colaboradores directos (Nex Valladolid [Nex Valladolid]y Notedetengas Magazine [Notedetengas magazine]), las apariciones en prensa y todas las publicaciones en redes sociales por parte de los participantes. En los tres casos se trata de una comunicación exageradamente positiva, publicada en las fechas y

momentos que sirven para la difusión del evento, plagada de datos a modo archivístico o con descripciones superfluas y, finalmente, apabullante.

Nex Valladolid

Continuamente aparecen datos, comentarios gratuitos, exclamaciones, fotografías... Ejemplo de dicha exageración es el artículo que ya publicaba Nex sobre la muestra de 2014, titulado ‘CreaVA expande el arte emergente’:

Cada vez es mayor el número de gente que coincide en la percepción de que la ciudad experimenta en la actualidad un momento de especial efervescencia cultural. Entre los muchos proyectos que alimentan en el calendario inmediato este clima colectivo merece singular atención la propuesta de Creadores Valladolid Catorce (CreaVA 14) una iniciativa impulsada por los polifacéticos Paco Villa (Proyectoría) y Marta Álvarez (Mappingart, La Gran) que permitirá visualizar el trabajo de casi una treintena de artistas en una docena de espacios y en la que Nex Valladolid participa activamente como medio colaborador.

[Gil, 2014, 7 de marzo]

Un año más tarde, la plataforma utiliza una descripción rápida y trivial de algunas piezas escogidas con objeto de, fundamentalmente, hacerlas presentes (publicitarlas):

Tanto el trabajo de Rosa, como el de Birikú Sistema (Alberto Marcos), ocupan sendos escaparates de las dos tiendas Pintaderas. En el caso de Marcos utiliza como herramientas la proyección lumínica y la programación informática para proponer una interesante interacción con el espectador. El transeúnte de la calle Platerías puede activar con su mano un bucle de luz que parece un ojo observador. ¿Quién es el espectador? ¿Quién mira a quién?

[Gil, 2015, 26 de marzo]

Notedetengas Magazine

No mucho más analítico resulta el magazine Notedetengas al redactar que «Parece que los primeros rayos de sol de marzo empiezan a desperezar a Valladolid de otro de sus largos inviernos.» [Luceño, 2015, 5 de marzo]. Este otro medio colaborador lleva a cabo unos artículos de aspecto algo más contundente, puesto que incluye

referencias históricas e incluso alguna otra reflexión puntual de la autora Patricia Luceño. No obstante, estos pasajes extra invariablemente se orientan al aplauso de la muestra y por ello tampoco puede considerarse un medio crítico sino promoción:

La espiral del silencio -de Noelle-Neumann- presenta una opinión pública empleada como herramienta de control. Cohesiona el tejido social amenazando con el aislamiento a aquellos individuos con posiciones contrarias a las mayoritarias. En ocasiones se topa, eso sí, con un núcleo duro que rasga el tapiz preestablecido. Pero, ¿qué pasa cuando ese núcleo duro está formado por una masa crítica amplia, por un movimiento de bases que consigue filtrar en el sistema sus verdaderos intereses? Parece que es algo que está ocurriendo hoy en día y, circunscribiéndonos al arte contemporáneo y a Valladolid, muchos dedos apuntan a Crea VA 2014 como ese motor de cambio. Lo que está claro es que ha conseguido que el arte contemporáneo local y emergente se cuele en los presupuestos municipales.

[Luceño, 2015, 22 de marzo]

Prensa general

Además de estos dos canales, CreaVA apareció en otros medios de comunicación no especializados, que se limitaron a ofrecer información relativa a la nota de prensa, sin incidir si quiera en una reflexión sobre los mismos propósitos generales pero –de nuevo- apuntando a su carácter indudablemente positivo. Ejemplo de ello es el artículo publicado por Sergio Soto que comienza con un párrafo completamente *entusiasmado*: «El futuro es de los jóvenes. Una obviedad que a menudo se deja de lado y dificulta así la proyección de nuevas figuras que tienen mucho que decir. Sobre todo en el ámbito artístico, donde es necesario un gran megáfono para que esos nuevos artistas lleguen a más personas. Con esa idea nació hace un año CreaVA, que este año vuelve a seis espacios para dar voz a 30 artistas emergentes de Valladolid y de paso estrechar ese camino existente entre arte y público.» [Soto, 2015, 4 de marzo: *Noticias Castilla y León*]

Comunicación oficial de la muestra

La comunicación de la muestra reproduce una estrategia propia del *show creativo*, donde el trabajo se confunde con la fiesta, los afectos con las reflexiones y el interés publicitario con algún tipo de misión.

Los trabajadores creativos, esos precarizados voluntarios, son sujetos tan fáciles de explotar; parecen capaces de tolerar sus condiciones de vida y trabajo con paciencia infinita debido a que creen en sus propias libertades y autonomías, y debido a las fantasías de auto-realización. Son tan explotables en el contexto neoliberal que el Estado, ahora, ya no es el único que los presenta como modelos a seguir para los nuevos modos de vida y trabajo.

[Isabel Lorey citado en Gielen, 2014: 131]

Aparte de los artículos, existe una estrategia en la representación de la muestra sustentada en su imagen visual. Dicha imagen fabricada consiste, por un lado, en personificar (humanizar) cada exposición mediante la joven y sonriente cara de su comisario. Este sistema lo utilizó tanto CreArt en el vídeo oficial de presentación (cada uno de nosotros aparece hablando sobre el proyecto dentro del espacio asignado [CreaVA15 presentación en Youtube]), como Nex Valladolid en el registro de la inauguración [Gente CreaVA en Facebook]. En una estrategia a lo *Spice Girls*³⁴, estas imágenes caracterizan a cada personaje con perfiles más o menos variados -de manera que se amplíen las posibilidades de identificación de diferentes personas con partes de CreaVA-, pero integrándolos en un perfil mayor, acorde con la imagen de 'cultura, joven, cercana, fácil, positiva, dinámica y festiva' que se establece para CreaVA.

³⁴ Spice Girls fue un exitoso grupo británico de música pop, formado por cinco mujeres que llevaron a cabo su carrera comercial entre 1996 y 2001, y entre 2007 y 2008, actuando por última vez en la ceremonia de clausura de los Juegos Olímpicos de 2012. La trayectoria comienza en 1994, cuando el dúo de *managers*, Chris y Bob Herbert, decidieron crear un grupo femenino que pudiera competir con el saturado mercado de bandas masculinas que dominaban el mercado de la música pop. Colocaron un anuncio en el periódico británico *The Stage*, invitando a las chicas a una audición abierta para formar un grupo de música pop. Cientos de jóvenes respondieron al anuncio, las cuales se redujeron a doce y finalmente a cinco.

El éxito del grupo fue inmediato desde 1996 con su primer single de presentación, *Wannabe*, convirtiéndose con el tiempo en el sencillo de un grupo femenino más vendido en la historia. Durante esta etapa el grupo promociona su trabajo por fases y que le prestaron mucha atención a cada detalle, lanzando su música en los distintos territorios conforme van avanzando en la campaña. Desde el principio se vende la personalidad de sus componentes, muy diferentes y a la vez compatibles; Emma, apodada Baby Spice (la infantil); Mel B, Scary Spice (la salvaje); Geri, Ginger Spice (la pelirroja); Victoria, Posh Spice (la elegante) y Melanie C, Sporty Spice (la deportista). Estos apodos perduran hoy en día en sus apariciones en los medios de comunicación.



Imagen 42. Virginia Díez, comisaria de 'Software Cultural', posa frente a su espacio Gondomátik. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 43. Marta Álvarez, comisaria de 'Topoanálisis', frente a su espacio El Carrusel. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

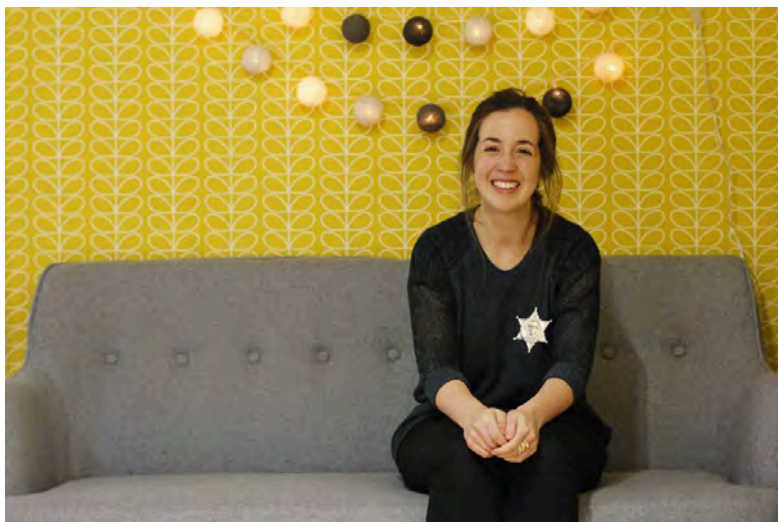


Imagen 44. Esther Gatón, comisaria de 'cottage kilns', en su espacio Pintaderas II. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 45. Jorge Consuegra, comisario de 'Antiguo TeXtamento', en su espacio Sildavia. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 46. Paco Villa, comisario de ‘Hábito de Temporada’, frente a su espacio Pintaderas I. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

La pregunta de cómo “leemos” arte puede acompañarse a cómo hemos aceptado los sistemas dominantes en la transmisión de información casi sin cuestionar nada. De nuevo, las capas “artística” e “informativa” entran en conflicto, en diálogo o en crisis. Las preguntas aparecen a ambos lados, si seguimos hablando de lugares puros.

[Manen, 2012: 86]

Por otro lado, Nex Valladolid va más allá, y en la documentación que hace de la muestra captura situaciones emotivas, gestos de atención y de aprecio (hacia las piezas y hacia las personas), de diversión y también de interés. Con este material, la representación -o mejor dicho, *presentación*- visual de la inauguración es la de una experiencia emocionante, amistosa y feliz. En esa misma actitud, CreArt o los locales participantes publican fotografías de las actividades que tienen lugar durante el mes. Así, el compuesto fabrica una CreaVA que es completamente feliz, útil y valiosa ya que «más allá de haberse convertido en escudos de realidad, las imágenes no sólo han llegado a sustituir la experiencia de primera mano, sino que se han convertido en certificadores de la realidad.» [Emmelhainz, 2015, 5 de abril]. Por descontado, estos artículos y fotografías *oficiales*, van acompañados de una tormenta de retweets,

comentarios públicos de celebración y agradecimiento, con repeticiones de ciertas consignas más o menos acordadas. Especialmente la de *‘la fiesta del arte’*. [Fernández, 2015, 8 de marzo].

El resultado es ese “todo vale” tan popular en algunos sectores del arte contemporáneo. Estos perciben la existencia de un juicio o propuesta discursiva como una agresión a un supuesto pluralismo estético; que no es sino otra manifestación de ese capitalismo avanzado que reduce cualquier expresión estética a un producto indiferente e intercambiable.

[Borja-Villel, 2014: *Huffington Post*]



Imagen 47. Gerardo López, López, colaborador en Nex Valladolid, y Virginia Díez, contemplan *‘Topoanálisis’* en la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 48. Dos visitantes contemplan ‘Topoanálisis’ en la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 49. Una visitante fotografía una pieza de ‘Antiguo TeXtamento’ en la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

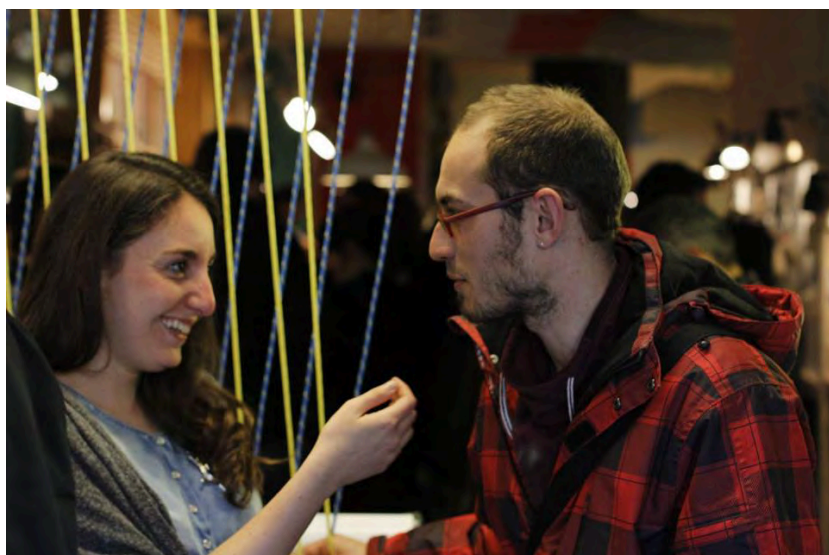


Imagen 50. Virginia Díez con su pareja durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 51. El artista Julio Mediavilla y el artista Juan Carlos Quindós durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 52. El artista Gaspar Francés, la pintora Pati Duque, el fotógrafo Javier P. Miñambres y el gestor cultural Pedro Gallego contemplan³⁵ *‘Topoanálisis’* durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.



Imagen 53. Las artistas Rosa del Rosario y Silvia Ampuero se abrazan tras la presentación de su exposición *‘Hábito de Temporada’* durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid.

³⁵ Las referencias con sus trabajo se encuentran en la sección *‘Enlaces’* en el Índice Bibliográfico de esta investigación. [Pati Duque], [Gaspar Francés], [Javier P. Miñambres].



Imagen 54. Cristina R. Vecino participante en Crea VA15, en la presentación de '28 Días', durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid. [Artistas en CreaVA].



Imagen 55. Birikú Sistema, participante en Crea VA15 en la presentación de '28 Días' durante la inauguración de CreaVA15. Fotografía José Ignacio Gil para Nex Valladolid. [Artistas en CreaVA].



Imagen 56. Julio Falagán, participante en CreaVA en la charla de 'Antiguo TeXtamento', de Crea VA15. Fotografía Victor Hugo Martín para CreArt. [Artistas en CreaVA].



Imagen 57. Cristina R. Vecino y Juan Carlos Quindós, participantes en Crea VA en la charla de ‘Topoanálisis’ de CreaVA15. Fotografía El Carrusel, para El Carrusel. [Artistas en CreaVA].



Imagen 58. Birikú Sistema, participante en CreaVA en la charla de ‘cottage kilns’, de CreaVA15. Fotografía de responsable de Pintaderas, para Pintaderas. [Artistas en CreaVA].



Imagen 59. Publicación en la red Facebook realizada por Virginia Díez, sub-comisaria en CreaVA 15, sobre las charlas con artistas en CreaVA.³⁶

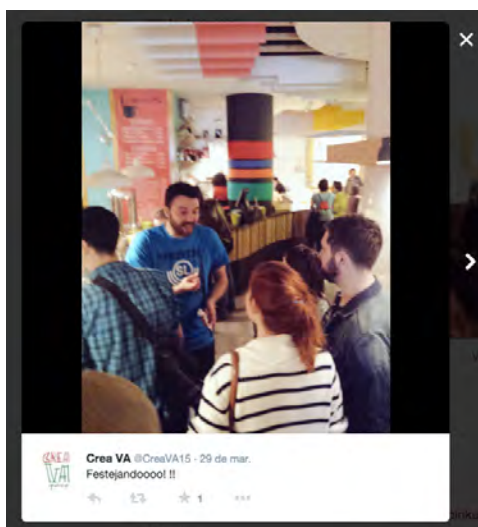


Imagen 60. Publicación en el perfil de Facebook de CreaVA. Aparece el artista Mr.Zé [Mr. Zé] en el espacio Gondomátik, y se alude a la celebración de fin de CreaVA15.

³⁶Díez señala que dichas charlas sean “uno de los mejores momentos para crear comunidad y conocer de primera mano el trabajo creativo que se está haciendo en Valladolid”. Además, incluye el artículo que publicó Virginia T. Fernández para El Norte de Castilla. [Fernández, 2015: *El Norte de Castilla*]



Imagen 61. Publicación en el perfil de Facebook de CreaVA15, en la que se agradece la participación a todos los implicados en la muestra, señalando que esta lleve a cabo un ‘movimiento’ y animando a continuarlo el resto del año con la señal, además, hacia una ciudad de importante escena cultural como es Berlín.



Imagen 62. Publicación en la red Twitter del comisario-jefe Paco Villa con su pareja, la artista participante en la muestra, Silvia Ampuero. Ambos visten las camisetas que se fabricaron a raíz del movimiento creativo vallisoletano, en las que puede leerse ‘Valladolid es el nuevo Berlín’.

Fundación Municipal de Cultura

El segundo estrato desde el que se apoya la iniciativa CreaVA es, lógicamente, la institución pública en la que se inscribe: la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid. La edición de 2015, año electoral, contó con mayor respaldo que la del año previo. Este apoyo se comprueba en la edición de catálogos impresos, pagos en concepto de ‘gastos de sala’ y *honorarios* comisariales. Pero sobretodo, en la *obtención* de una rueda de prensa específica con el entonces alcalde Javier León de la Riva y la concejala de cultura Mercedes Cantalapiedra, dos días antes de la inauguración de CreaVA15. Los comisarios-jefe o impulsores presentaban la muestra, mientras que a los sub-comisarios se nos solicitó que acudiéramos en calidad de público.

Como dato significativo, recordamos que durante la rueda de prensa, uno de los periodistas hizo una pregunta en la que confundía la muestra CreaVA con la exposición ‘Creadores Inquietos’ [Creadores Inquietos en CreArt] localizada en la Sala Municipal de las Francesas durante ese mismo mes. Ambas iniciativas pertenecen al proyecto CreArt, y no sólo comparten la raíz de su nombre, sino que

muchos de los integrantes³⁷ participamos en las dos muestras, por lo que el *lío* fue frecuente para los no-implicados directamente (para el público). Podemos afirmar que la ciudadanía se limitaba a oír la repetición de ‘Crea-algo’, y sabía que aquello tenía que ver con los jóvenes, con los artistas y con Valladolid, pero su comprensión apenas trascendía más allá. Esta estrategia de presentación evidencia de nuevo unas praxis que priorizan la *marca* (su ruido repetitivo) sobre el contenido.

Otro hecho trascendente ocurrió justo después de la rueda de prensa: Juan González-Posadas [Juan González-Posada] (Director de Museos y Exposiciones en la FMC del Ayuntamiento de Valladolid e impulsor de CreArt), vino a tomarse el acostumbrado aperitivo con la cúpula de CreaVA y directamente nos dijo que ‘habiendo obtenido una rueda de prensa, resultaba difícil que se *cargasen* CreaVA al año que viene’. Su comentario³⁸ por un lado explica el rito de legitimación que efectivamente es una rueda de prensa y por otro, asume la importancia o necesidad de realizar CreaVA una vez más, cuando el proyecto no ha sido ni tan siquiera llevado a cabo en su segunda edición y mucho menos evaluado. Dicha tendencia a permanecer ‘porque sí’, define CreaVA sobretodo como un *evento* con el que cumplir. Por consiguiente, el cambio o *movimiento* que preconiza debe ser insustancial, ya que la institución lo asume sin considerar riesgo alguno.

³⁷ Jorge Consuegra, Paco Villa, Andrés Carretero, Esther Gatón, Ricardo Suárez, Cristina R. Vecino, Laura López Balza y Juan Carlos Quindós.

³⁸ Quizás parezca excesivo concederle tanta atención a un comentario casual, pero su inclusión en el análisis sirve para demostrar la predisposición a la aprobación de CreaVA, procedente también de voces con autoridad como la de González-Posadas



Imagen 63. Fotografía realizada tras la rueda de prensa en el Ayuntamiento de Valladolid el 4 de Marzo de 2015. Paco Villa, Virginia Díez, Marta Álvarez, Esther Gatón y Jorge Consuegra posamos para presentar CreaVA15 .

Mutismo por parte de los disidentes (*quién calla, otorga*)

«Si; ese es el peligro permanente, que la multiplicación de los lugares mediáticos afirme su autoridad bajo la forma de la unilateralidad. La violencia no es ya la de la censura –como en otros tiempos o bajo otros regímenes-, sino la de la pasividad, la de la ausencia de respuesta por parte del consumidor. Entonces evidentemente la posición que esbozo está presa, y declara estar presa, en una contradicción que asumo: que no conviene, sobretodo, rebelarse contra el espacio mediático.»

Jacques Derrida [Derrida, 1999: 82]

En el tercer estrato que construye la aprobación inercial de la muestra, se situaría la silenciada disidencia que sí existía dentro de la *comunidad* CreaVA. En otras palabras, en el hecho de que aquellos agentes que no comulgaban con los valores o los métodos del proyecto, limitaran su oposición a no-pronunciarse. Así pues, sólo una mirada atenta podría detectar descontentos en un panorama festivo. Y por lo tanto, dichos paréntesis pasaron desapercibidos en la oleada de general celebración.

Ejemplos de ello se muestran en la significativa no-aparición de autores participantes como Magnífico Margarito [Magnífico Margarito] o Andrés Carretero

[Andrés Carretero], a ninguna de las actividades CreaVA; ni tan siquiera a los encuentros de inauguración y cierre. Otros silencios que hablan se dieron en el no-entusiasmo por parte de otros participantes como Eloy Arribas o María Tinaut, al no compartir en sus redes sociales las acostumbradas consignas de ´acontecimiento para el arte contemporáneo´, ´fiesta del arte´ etc. que, desde el núcleo, nos animaban constantemente a publicar.

Cuando Mairena expuso su proyecto ideal de centro de enseñanza, contraponía claramente una posible *Escuela Superior de Sabiduría Popular*, como lo rechazable, frente a una posible *Escuela Popular de Sabiduría Superior*, como lo deseable. Así que lo que Mairena propugnaba podría, muy ajustadamente, designarse como *elitismo barato*, en el que, por afectar la baratura tan sólo a la actividad de la enseñanza, no al saber enseñado, la tal escuela podía permitirse concebir la aspiración de llegar algún día a hacer mayoritario ese saber. La política cultural de este Gobierno hace lo exactamente inverso al *elitismo barato* de Mairena: un populismo caro; mejor dicho, carísimo³⁹, ruinoso. Aunque, eso sí, "festivo y refrescante", sobre todo si en el concepto de *refrescos* entran también los vinos y licores.

[Sánchez Ferlosio, 1984, 22 de noviembre: ABC]

³⁹ Pese a que la oficialización de crisis económica actual disimule parte del antaño *carísimo* display, haciendo ahora uso del low-cost como nueva formalización de marca, las lógicas más profundas del modelo cultural permanecen inalterables. Es decir, los actuales proyectos exhiben su pobredumbre casi con orgullo, haciendo de la misma un nuevo ornamento. Lo hacen a menudo, además, esquivando el hecho de que "el tiempo es dinero" y por lo tanto, las políticas culturales continúan siendo caras, o sus trabajadores se encuentran extremadamente precarizados. Deprime comprobar la fidelidad con que, casi treinta años después de la publicación de este artículo de Sánchez Ferlosio (´La Cultura, ese invento del gobierno´) el modelo que prioriza la festividad, los nombres, el ruido... Continúa replicándose.



Imagen 64. Presentación de Birikú Sistema [Birikú Sistema] en la web de CreaVA redactada por él mismo. En ella enfatiza el hecho de que su carrera no discurre por los habituales circuitos legitimados por la institución arte. [Artistas en CreaVA]

Desde nuestro cargo era más complicado efectuar este tipo de silencios, pues los sub-comisarios sentíamos el *deber* tanto de hacer ruido en redes sociales, como de aparecer en los eventos. Un sentir que en nuestro caso, para la exposición de *´cottage kilns´* procedía de una mezcla entre los honorarios, la sensación de pertenencia (inducida por la frecuente aparición de nuestros nombres y nuestras caras vinculados a la muestra) y el cariño/respeto hacia el resto de los compañeros. Entonces, el disenso silencioso en nuestro rol, sólo pudo sentirse en un valioso matiz: la no-visibilización de los requeridos *´artistas de Valladolid´*, o al menos, la no-priorización de este encargo. Ante la solicitud de *´escoger artistas´*, preferimos escoger individuos a los que consideramos capaces de realizar una intervención autónoma, específica y relevante para el mismo proyecto CreaVA. De esta manera, de los seis autores convidados, únicamente la mitad lleva a cabo una carrera dirigida claramente a la

Institución Arte, mientras que el resto⁴⁰ son perfectos *outsiders*. Esta es una de las razones por las que nos refiramos a ellos en calidad de *autores* y no de artistas. Además, la puesta en escena en la tienda Pintaderas careció de cartelas identificativas o de precio en las obras, y limitó la ‘visibilización’ de los artistas a un pequeño mapa que, desde las entrevistas [Luceño, 2015, 22 de marzo] y desde el blog [Cottage kilns], recomendamos no consultar.

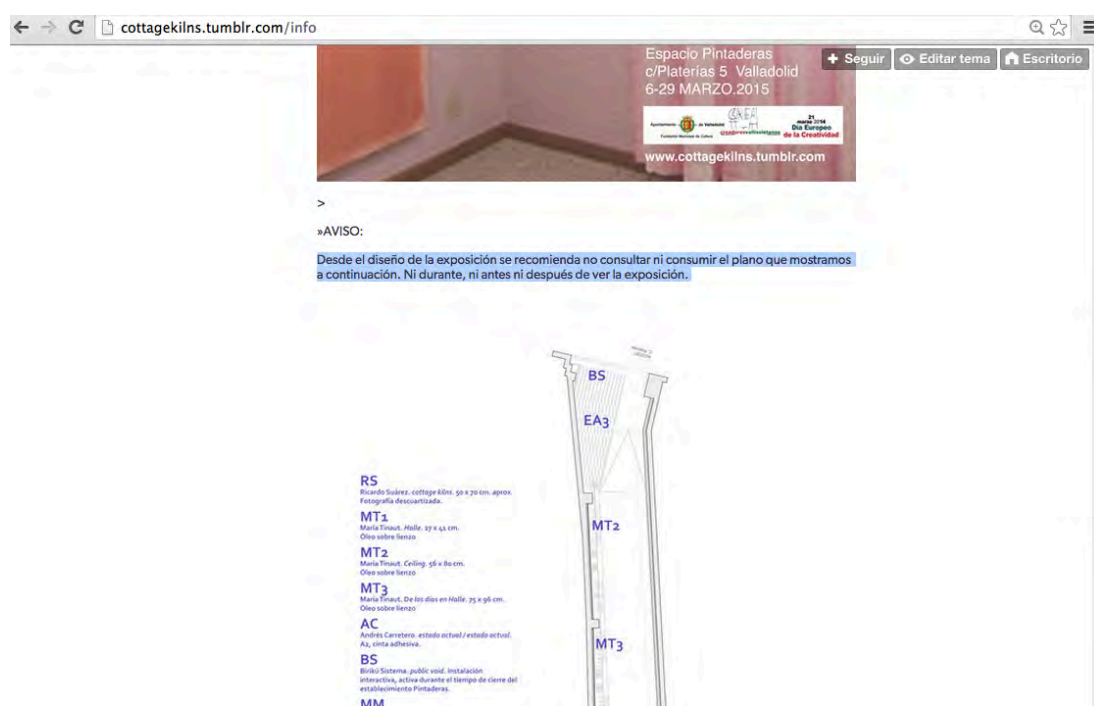


Imagen 65. Extracto del blog creado para la exposición ‘cottage kilns’ en el que se recomienda “no consultar ni consumir” el plano de sala que identifica a las piezas de la exposición.

Finalmente, en la única entrevista en la que se oyó la voz de los sub-comisarios, realizada por el medio colaborador Notedetengas, introdujimos cierta (muy sutil) actitud de recelo hacia la muestra: «“creo que es peligroso celebrar de más cuando las cosas están en ebullición. Hay que esforzarse porque esto sea sostenible”, comenta Esther, que tiene cierto miedo a que esta eclosión cultural que está viviendo la ciudad «se quede en mucho ruido y pocas nueces.» [Luceño, 2015, 22 de marzo]. El problema de este artículo es que hizo uso de las frases que la periodista Patricia Luceño registró en su grabadora mientras charlábamos con ella, organizándolas de

⁴⁰ Andrés Carretero es arquitecto y escritor; Magnífico Margarito “no es cultura” y Birikú Sistema declara con su biografía, no preocuparse por llevar a cabo una carrera en la Institución Arte.

una forma que sirvió para apoyar los intereses o impresiones de la propia autora. Finalmente, el hecho de que aquellos que, por estar más vinculados, podíamos lanzar críticas más agudas hacia CreaVA decidiéramos no hacerlo, permitió el tranquilo avance del proyecto hacia un destino no problematizado, ni apenas consciente.

“Impotencia” no significa aquí sólo ausencia de potencia, no poder hacer, sino también y sobre todo “poder no hacer”, poder no ejercer la propia potencia. Y es precisamente esa ambivalencia específica de toda potencia, que siempre es potencia de ser y no ser, de hacer y no hacer, la que define ante todo a la potencia humana. (...) Mientras que el fuego sólo puede arder y los otros vivientes pueden sólo su propia potencia específica, pueden sólo este o aquel comportamiento inscripto en su vocación biológica, el hombre es el animal que puede su propia impotencia.

[Agamben, 2011: *Anagrama*]

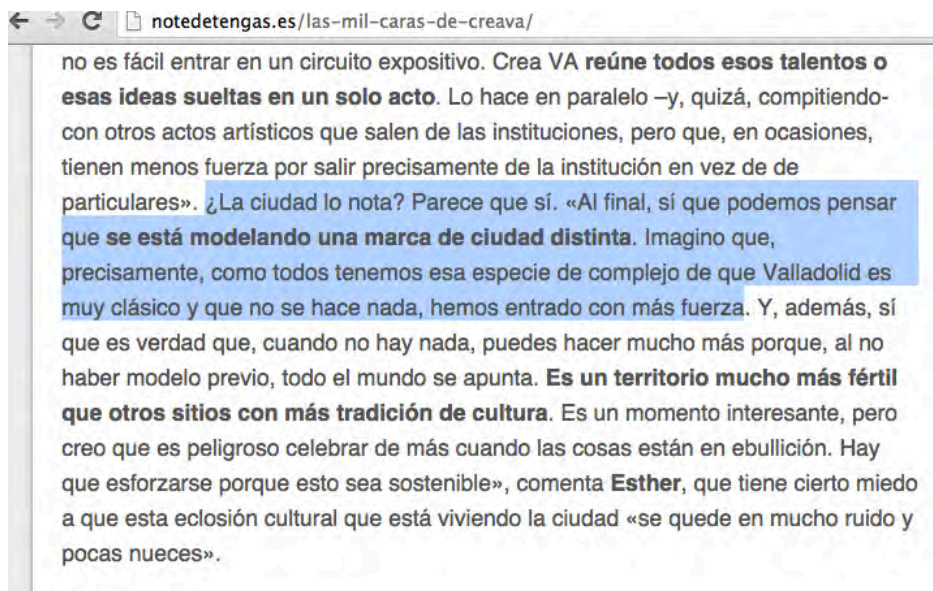


Imagen 66. Extracto de la entrevista que nos hizo Patricia Luceño. [Luceño, 22 de marzo].

3. Circunstancias que producen la *celebración* de la muestra

«El valor económico que la institución cultural deposita en la visibilización resulta prioritario; toda presencia del producto extendida a lo mediático condiciona lo que se pueda decir del producto en sí. Esta lucha o competencia por la publicidad incluye al crítico en primer lugar, no sólo como el instrumento sino también como el destinatario. Ningún crítico escapa a esta carrera por la competencia que es la publicidad. Cuando alguien escribe sin atender a la remuneración la crítica escrita encuentra su compensación en la reputación que la revista de prestigio proporciona a los propios críticos y que estos necesitan para subsistir y poder labrarse un futuro. Más que hipotecar el futuro, la estrategia consiste en invertir en capital simbólico, pues ellos mismos precisan de la publicidad (de publicar, hacerlo público) para crecer tanto como las instituciones culturales necesitan de los media para expandirse más allá de sus paredes. Sólo así se explican las condiciones de precariedad y explotación salarial en las que subsiste la profesión y a la que nosotros contribuimos.»
Peio Aguirre [Aguirre, 2014: consonni, 54]

«Los individuos capaces de fabricar consenso son los que tienen los recursos y el poder de hacerlo -la comunidad financiera y empresarial- y para ellos trabajamos.»
Noam Chomsky [Chomsky, 1992]

El análisis realizado evidencia que CreaVA no cumple con sus *objetivos declarados* y sin embargo, no sólo es aplaudida sino que todo apunta a que continuará celebrándose bajo esos mismos parámetros y valores que la *‘hacen crujir’*. Explicamos esta incongruencia a partir de tres circunstancias concretas: en primer lugar, la pertenencia a CreArt, cuyos objetivos sí que cumple la pequeña muestra; en segundo lugar, la expansión del llamado *‘capitalismo de la ansiedad’*, que actúa con potencia en nosotros, los artistas o *‘creativos jóvenes’*; y, finalmente, la tendencia a *‘escoger lo malo conocido’*, un defecto habitual que favorece la repetición de fórmulas fallidas.

3.1. Pertenencia a CreArt, políticas culturales, construcción de la identidad Europea, apoyo rutinario a la cultura, Marca Ciudad y legitimidad ascendente

El interés de CreArt por introducir a CreaVA se entiende a partir del análisis de las condiciones de aparición de la pequeña muestra. Oficialmente, CreaVA es una actividad concebida por Paco Villa [Paco Villa], quién en su cuenta de Twitter se presenta como «Artista plástico, creo. Todo lo que me gusta... Me gusta mucho.» Villa conoció a Marta Álvarez [Marta Álvarez] en los encuentros entre agentes culturales que ella organizaba dentro de una residencia en el LAVA [Laboratorio de las Artes] (Mapping Art Valladolid [Mapping Art Valladolid], Octubre-Noviembre 2013), y juntos dieron forma a la muestra CreaVA inscribiéndola en el programa CreArt, Red de Ciudades por la Creación Artística [CreArt]. Así pues, CreaVA presenta una posición ambigua respecto a la institución arte, ya que se trata de la iniciativa particular de dos vallisoletanos, amoldada a un proyecto público ya iniciado.



Imagen 67. Imagen corporativa de CreaArt. Red de Ciudades por la Creación Artística.

Por supuesto que el color puede ser una imagen o un símbolo, como le ocurre al blanco y al azul pacífico, a menudo combinados con el oliva monótono, pero ya no están

presentes en el mejor arte. Por definición, las imágenes y los símbolos son creados por instituciones.

[Judd, 1994]

CreArt es un proyecto inter-europeo emprendido por la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid que cuenta con un presupuesto de 3.437.300 € de los que la Unión Europea aporta 1.700.000 €, enmarcándolo en su Programa Cultural (2007-2013). El 1 de Marzo de 2012, la Comisión Europea anunció la adjudicación de esta ayuda [EFE, 2015, 10 de abril: *La Vanguardia*]. CreArt entonces se ajusta a lo denominado como *política cultural*, que no es otra cosa que la articulación de Industria Cultural⁴¹ o Creativa en el marco de acción política que corresponda.

En este caso, el marco del Programa Cultural Europeo y el de la Fundación Municipal de Cultura Vallisoletana coincidieron en el común objetivo de: «elaborar y promover una cultura local entre pequeñas comunidades (300,000-600,000 habitantes) europeas, señalando su diversidad específica a la vez que se ponía en valor una identidad europea conjunta.»⁴² En su dossier, el proyecto se introduce

⁴¹ Las industrias culturales reconocen la importancia económica de los “bienes culturales” y en consecuencia se dedican a su producción, gestión y, naturalmente, a la incesante introducción de su necesidad entre el público; o lo que es más, a la constitución misma de su público, cumpliendo efectivamente con la lógica industrial. Su papel ha sido cada vez más considerado en las economías post-industriales basadas en el conocimiento, y prueba de ello es que en 2005 la Conferencia General de la UNESCO elaborara la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales, que derivó en una guía para el desarrollo de las industrias culturales y creativas titulada *Políticas para la Creatividad*. En un documento que llevaba por encabezado *Comprender las Industrias Creativas*, la UNESCO reiteraba la capacidad de estos medios para transmitir una identidad cultural y garantizar el desarrollo económico. Tal y como se expone, los países deberían reconocer una identidad cultural que les es propia, a fin de salvaguardarla por medio de su implementación. Entre los argumentos a favor que se declaran, destacan los que afirman que las industrias culturales aportan valor agregado, generan empleo, facilitan la introducción de otros tipos de productos en los mercados externos y por lo tanto contribuyen a equilibrar la balanza de exportaciones; además, se explica que desarrollan la confianza social, atraen turismo, favorecen la movilidad y regeneran espacios urbanos. En otro apartado sobre argumentos culturales, la UNESCO afirma que con esta industria también se facilita la expresión de comunidades y pueblos, contribuyendo por tanto a la cohesión social así como al empoderamiento personal. Finalmente, lo que en esencia este conjunto de documentos proponía, era tipificar patrones o clichés asignándoles el estatus de cultura, y en consecuencia concederles una grave importancia. Ciertos valores se situaban en un estrato superior de la conciencia individual y, consecuentemente, ponían en marcha un manejo de la economía absolutamente simbólico. Desarrollar este tipo de programas por tanto, garantizaba el gobierno de conductas que eran establecidas a partir de configuraciones de sentido muy allegadas a la personalidad del receptor.

como respuesta «a la necesidad entre instituciones culturales europeas que comparten un reto común: maximizar las contribuciones económicas, sociales y culturales que las artes visuales pueden ofrecer, a través de facilitar a artistas, gestores, industria y público general, el acceso a la creación, la presentación y el disfrute de obras de arte, y también el acceso a la formación y educación, a través de seminarios, residencias de artistas, talleres y programas de investigación y análisis.» [Dossier CreArt en CreArt]. Sin embargo, como vimos en el capítulo anterior, más que servir para sostener económicamente el tejido cultural, esta ‘maximización’ sirve para que este tejido genere beneficios que le son externos, normalmente vinculados al turismo⁴³.

El proyecto, que fue planteado para desarrollarse a lo largo de cinco años (2012-2017), consiste en llevar a cabo una serie de actividades relativas al arte o a la creación, de manera que comuniquen una red de ciudades de tamaño medio situadas en diferentes puntos⁴⁴ de Europa. Para su ejecución, el proyecto CreArt escogió

Los socios CreArt comparten un objetivo común: promover, desde la sólida base de su realidad local, una oferta competitiva en el sector de las industrias culturales europeas e internacionales, mejorando la formación, intercambio y la exhibición de artistas visuales. La diversidad de la red CreArt y la suma de sinergías son las fuentes de su fuerza. Desde una variedad de culturas y contextos, y basada en un partenariado público- privado, CreArt trabaja hacia una “moneda única cultural” a lo largo de su red. Fomentando la creatividad, tanto en la industria como en la sociedad mientras se desarrolla un sentimiento de pertenencia a una Europea común, nos llevará a construir una posición sólida con gran potencial en un mercado cultural internacional de igual modo altamente competitivo y diverso (como se evidencia en los estudios de la UE realizados por KEA: The Economy of Culture in Europe. KEA (2006). The impact of Culture In Creativity. KEA (2009).). Estamos convencidos que en tiempos de dificultad en Europa es necesario coordinar políticas, acciones y métodos de trabajo conjuntos. Además, en nuestro contexto, la relevancia de CreArt es incluso más grande, ya que la Cultura debe manifestar su papel fundamental en la creación de un reino europeo de responsabilidad y civismo que contribuirá a la necesaria “posesión personal” de la EU (Guide for Citizen Participation in the Developmment of Local Cultural Policies, Pascual, J. And Dragojevic, S.2007). CreArt cree que las acciones culturales apoyan el desarrollo económico, pero todavía existen retos a los que enfrentarse: el acceso a la financiación y la sostenibilidad; modelos adaptados de gestión; programas de movilidad; participación ciudadana o reconocimiento de artistas locales; acceso a artistas y tendencias europea; incorporación de las TIC. CreArt ofrece un acercamiento simple y sostenible a estos retos, basados en la comunicación y el trabajo en red por los principales participantes en el proceso creativo, con el uso de los recursos locales y la necesaria colaboración inicial de la UE.

[Dossier CreArt en CreArt].

⁴³ Negocios como la hostelería o la restauración son habitualmente los beneficiarios económicos directos de las políticas que hacen uso del *recurso cultural* o pretenden la creación de una ‘ciudad marca’.

⁴⁴ Los espacios urbanos escogidos para configurar la red fueron Aveiro (en Portugal), Vilna (en Lituania), Kristiansand (en Noruega), Linz (en Austria), Delft (en Holanda), Lecce y Génova (en

mecanismos habituales como encuentros entre agentes culturales, conferencias, algunas investigaciones en torno a la creatividad, residencias de artistas, talleres para el público y el invento del día Europeo de la Creatividad, emplazado en la fecha del 21 de Marzo.⁴⁵

Como armazón definitivo a la causa CreArt, en el tercer año de vigencia del programa se hizo público un documento titulado ‘Manifiesto Europeo CreArt’⁴⁶

Italia), Harghita y Arad (en Rumania), Pardubice y Zagreb (en República Checa), y Valladolid (en España). A ellos se unían entidades privadas con amplia experiencia en la gestión de proyectos culturales locales e internacionales, que contaban además con apoyo de sus respectivos Ayuntamientos: id11 en Delft, Holanda y Artkomas en Kaunas, Lituania

45

El proyecto CreArt ha lanzado la celebración anual del Día Europeo de la Creatividad Artística, que tendrá lugar el día 21 de Marzo en todas las ciudades que pertenecer a la Red de Ciudades por la Creación, así como en las ciudades e instituciones a lo largo de Europa que quieran participar en nuestra iniciativa (...)y presentado por medio de las siguientes palabras: «Como miembros del proyecto CreArt, somos conscientes de la importancia de la promoción de la creatividad como uno de los elementos básicos para el desarrollo individual, así como en la creación de una identidad Europea. Nuestro objetivo es celebrar, una vez al año, a nivel Europeo, la creatividad artística en toda Europa, con actividades abiertas en museos, instituciones culturales públicas y privadas, centros de artes visuales, colegios de arte, galerías, colegios, etc. También nos gustaría ser testigos de la interacción entre artistas y público en estos centros y ciudades, comunicándose a través del lenguaje del arte y de la creatividad. El Día Europeo de la Creatividad también devendrá el trampolín para nuevas, originales y necesarias ideas, dirigidas al público general, profesionales e instituciones.

En esta web [CreArt] encontrará una larga lista de actividades entre las que puede escoger cuál o cuáles llevará a cabo, y la manera de hacerlo. El origen de esta nueva y original iniciativa es promover un amplio concepto de creatividad, declarando que puede ser encontrada en campos tan diferentes como el visual, el audiovisual o las artes corporales, así como en la innovación tecnológica o en el liderazgo social. Uno de los objetivos fundamentales que persigue este evento es probar que la creatividad es una actitud, una habilidad presente en el ser humano, que puede ser implantada, estimulada y enriquecida por medio de una gran variedad de estrategias». Día Europeo de la Creatividad. [Día Europeo de la Creatividad].

Denominemos a esta estrategia consistente en establecer fechas para la celebración de causas: ‘difificar’. Difificar era una forma eficaz de generar legitimidad, difusión y, seguramente, bastante consumo en torno a aquello que cada uno decidía considerar primordial. Al fin y al cabo, situar un día de celebración se correspondía con llevar a cabo una fiesta y por tanto resultó natural que el proyecto CreArt empleara el Día Europeo de la Creatividad Artística (European Day of Artistic Creativity) para enaltecer conjuntamente su cometido. Debido a su naturaleza institucional, así como a las promesas de reconocimiento profesional que siempre subyacen a las convocatorias hechas públicas, la celebración suprimía la condición de espontaneidad, animalidad y emotividad que caracteriza a toda fiesta, para limitar la acción a actos absolutamente codificados en donde los integrantes ponían a juicio de todos su capacidad. Esta demostración tenía lugar en el comisariado de exposiciones, así como en las ponencias o en la exhibición de obra artística. No obstante, también se hacía uso puntual de la desinhibición festiva, de sus formas y poses afectivas, de manera que este camuflaje otorgara credibilidad y trascendencia a toda la maniobra.

⁴⁶ Los representantes de la red CreArt suscriben los puntos del Manifiesto Europeo CreArt. El Manifiesto consensuado por todas las ciudades CreArt, fue leído al final de la jornada

celebrada en el Ayuntamiento de Valladolid el pasado viernes por la Concejala de Cultura, Comercio y Turismo, Mercedes Cantalapiedra.

1. CreArt, la Red Europea de Ciudades por la Creación Artística, manifiesta la necesidad imprescindible de que Europa se comprometa decididamente en el desarrollo de un nuevo espacio para la creación basado en los principios de interterritorialidad y colaboración entre todos los agentes del proceso creativo: creadores, gestores, técnicos, políticos, y ciudadanos en general. La metodología de trabajo desarrollada por CreArt, centrada en un verdadero intercambio de ideas, trabajo en común y maximización del beneficio derivado de la colaboración entre entidades y sujetos públicos y privados de diferentes poblaciones y países, se pone al servicio de todos aquellos interesados en hacer del proceso de creación artística un auténtico catalizador de la innovación para el presente y el futuro de nuestro continente.

2. CreArt propone políticas y herramientas de comunicación y desarrollo locales que sirvan para informar a los creadores de todo el continente, del conjunto de recursos para mejorar su formación (residencias, laboratorios, centros de formación, cursos, seminarios) a los que pueden acceder en cualquier lugar de Europa. También se compromete adifundir los espacios expositivos de todo tipo donde se puedan presentar o dar a conocer las mejores obras, desarrollando para ello, todas las vías profesionales que nos permiten las nuevas tecnologías.

3. CreArt apoya la reflexión y análisis de nuestras propias experiencias locales para proponer y construir nuevos marcos legales que favorezcan la vida cultural y la creatividad de nuestras comunidades, de manera que se desarrollen –con financiación pública y privada, y el adecuado soporte legislativo- nuevas infraestructuras y nuevas formas de trabajo que mejoren la vida cultural y las calidades de los servicios que se pueden ofrecer a los ciudadanos.

4. Las ciudades CreArt consideran esencial fortalecer una conciencia europea sobre la importancia del arte y la cultura en la vida de la ciudadanía, a lo cual contribuyen eventos como el Día Europeo de la Creatividad Artística, lanzado por la red y que ésta pone al servicio de todas las instituciones y entidades europeas, como marco de actividades para acercar a artistas, instituciones y ciudadanos al potencial generador de valor que poseen la Cultura y las Artes.

5. CreArt considera necesario que las políticas públicas en la Unión Europea mantengan la Cultura como un elemento motor del desarrollo social y económico, y clave para alcanzar una verdadera unión en la diversidad. Para ello, es imprescindible mantener y fortalecer todos los programas de apoyo a los creadores y a la movilidad transnacional de las personas que trabajan en este sector cultural, así como al fomento de la circulación transnacional de obras y productos artísticos y culturales en la línea de Europa Creativa, dentro del Horizonte 2020.

6. CreArt, consciente del papel determinante que las ciudades, y especialmente las medias, juegan en la organización del sistema social y cultural europeo, contribuyendo al equilibrio demográfico y a una mejor distribución de la actividad económica sobre el territorio, afirma su convencimiento de que las Redes de ciudades, como CreArt, son una herramienta eficaz en la implementación de políticas de dimensión continental que busquen verdadero efecto local. En una época de dinámicas globalizadoras, también en lo cultural, Europa debe reafirmar y activar su tejido cultural propio, con sistemas reales y prácticas de colaboración, apertura y curiosidad que permitan responder, desde las mejores iniciativas de todo el continente, a los retos que las comunidades urbanas europeas enfrentan: global/local, creación/conservación, complejidad /simplicidad de identidades.

7. CreArt, que ha sido posible gracias al esfuerzo de comunidades locales de diferentes puntos de Europa, y al apoyo de la Comisión Europea, propone continuar desarrollando nuevas formas de vertebración cultural. En tiempos complejos como los actuales, en los que los esquemas tradicionales se cuestionan con fuerza, las ciudades CreArt manifestamos nuestro compromiso por coordinar las políticas, las acciones y los métodos de trabajo, y diseñar nuevas formas de relación y de apoyo a la creación, tanto desde los sectores privados como públicos, que sirvan para conducir, alimentar, fortalecer el territorio y la ciudadanía europea.

consensuado por todas las ciudades implicadas y el cuál animaban a otras ciudades europeas e instituciones culturales a suscribir.

Sin embargo, pese a reclamar de forma ordenada y lógica aquellas estrategias que era preciso asumir para contribuir al desarrollo de *lo cultural* en Europa, el documento apenas menciona ninguna razón por la cuál resulte tan imprescindible llevar a cabo dicha labor. Como mucho, expresa desear que «las políticas públicas en la Unión Europea mantengan La Cultura como un elemento motor del desarrollo social y económico, y clave para alcanzar una verdadera unión en la diversidad» (Punto 5), y hace emerger cierta justificación circunstancial según la cuál «en tiempos complejos como los actuales, en los que los esquemas tradicionales se cuestionan con fuerza, las ciudades CreArt manifestamos nuestro compromiso por coordinar las políticas, las acciones y los métodos de trabajo, y diseñar nuevas formas de relación y de apoyo a la creación (...) que sirvan para conducir, alimentar, fortalecer el territorio y la ciudadanía europea.» (Punto 7).



Imagen 68. Publicación de CreArt en su perfil de la red Facebook el 13 de Abril de 2015, en la que se exhiben los apuntes que realizaron 'sus creadores', durante la Jornada de Encuentro Europeo.

Para estudiar los motivos y fines últimos de CreArt, resulta más esclarecedor revisar la nota de prensa que publicaron La Vanguardia [EFE, 2015, 10 de abril: *La Vanguardia*] y sobretodo El Diario de Valladolid [ICAL, 2015, 10 de abril: *Diario de Valladolid*], acerca del encuentro europeo en que presentó dicho manifiesto. Esta relata las conclusiones de aquella jornada celebrada en Valladolid:

El arte se ha revelado en este siglo XXI como una de las manifestaciones que más y mejor pueden contribuir a la construcción de la UE, una vez superadas las premisas de "paz, libertad y prosperidad" con que nació a mediados del siglo pasado la unión económica y más tarde monetaria. (...)

Cuando a los ciudadanos se les habla de la UE, sólo reciben informaciones de tipo económico, bancario e industrial, muy áridos, por eso son tan necesarios proyectos como CreArt que inciden en el corazón de la UE. (...)

La industria cultural es un factor de progreso y de riqueza que, en el caso de esta red de cooperación cultural, basada en la movilidad de artistas y la realización de exposiciones, es una iniciativa magnífica para ciudades de tamaño medio. (...)

El objetivo es el de transformar espacios urbanos tradicionales en zonas de creatividad cultural. Creemos que una cultura de apertura y curiosidad es esencial para una ciudad que sinceramente quiera animar y potenciar sus mejores iniciativas creativas, favoreciendo el conocimiento y el intercambio con otras que surjan en diferentes puntos de nuestra Europa. (...)

El papel de las instituciones públicas es, en buena medida, el de facilitar estas formas de coordinación e intercambio cultural, alimentando una inteligencia colaborativa. En CreArt trabajamos en esa dirección.

[EFE, 2015, 10 de abril: *La Vanguardia*]

«La representante española de Cultura y Traducción de la Comisión Europea, (...) aseguró que la industria cultural es un “factor de progreso” y una “magnífica oportunidad” para las ciudades de tamaño medio. (...) recordó en el Salón del Pleno del Consistorio vallisoletano que la cultura es uno de los motores por lo que se creó la Unión Europea.

Consideró que la creatividad es un “alto valor añadido” en el entorno. Tanto que defendió la transformación de las ciudades creativas, en el mismo plano que las ‘smart cities’ (De la Riva).».

[ICAL, 2015, 10 de abril: *Diario de Valladolid*]



Imagen 69. Foto de familia de los participantes en el encuentro “CreArt, una nueva forma de desarrollar la cultura en las ciudades de tamaño medio”, celebrado en la Sala de Plenos del Ayuntamiento de Valladolid el viernes 10 de Abril de 2015. [Noticias en CreArt.]

Tras esta lectura, CreArt se percibe como un mecanismo para la generación de cohesión social bajo la fabricación de una identidad europea que, debido a la plusvalía que importa *lo creativo*, sirva a la estimulación económica de los centros urbanos donde se inscribe y además -gracias a la popularidad de los términos que preconiza (*creatividad, cultura y arte*)- legitime socialmente a la institución pública que lo promueve. Fuera de estas tres grandes metas, no se perciben ideas fundamentadas acerca de su *motivación*. Es decir, no se especifica un sistema válido para llevar a cabo dicha misión, que defienda unas determinadas ‘buenas praxis’, un tipo de pedagogía o *ciudadano* que se quiera estimular. El discurso está

esencialmente ´sostenido´ en la mitificación de *lo cultural*, que analizábamos en el capítulo previo.

Al encajarse CreaVA en este proyecto, necesariamente integra los mismos empeños. Oficialmente, la pequeña muestra asume la parte de responsabilidad dedicada a detectar y mostrar creadores en la ciudad. Ella se presenta como «una exposición de arte joven vallisoletano en espacios alternativos.» [CreaVA]. Sin embargo, una descripción más aproximada del proyecto vendría a ser ´una muestra de trabajos creativos y actividades paralelas, llevadas a cabo por individuos menores de 40 años y no excesivamente famosos, que han nacido o residen en la provincia de Valladolid. Los trabajos y las actividades se sitúan en PyMES dedicadas al comercio de artículos de moda joven u hostelería de un carácter que se autodefine como ´alternativo´, situados en el centro de la ciudad, y que no se presentan como exclusivamente *expositivas* (según la noción institucionalizada de *exposición*), sino que integran *lo cultural* y *lo creativo* en su estrategia. La muestra y las actividades tienen lugar en torno a lo que la Unión Europea ha oficializado como Día Europeo de la Creatividad´. Esta segunda definición -más aproximada aunque posiblemente menos atractiva- exhibe la conciliación de los objetivos de CreaVA con los de CreArt. Por tanto, si CreaVA cumple con una serie de metas, éstas son: hermandad europea, estimulación económica del territorio local, cohesión social y legitimación de la institución cultural que la financia (y de sus partícipes).

Existe una relación proporcional entre la crisis de legitimidad de un sistema de gobierno y su necesidad de sistemas estéticos sensibles a las pasiones, a las debilidades, a los sueños, las esperanzas y los miedos de la población. Conforme un sistema de organización social se encuentra más necesitado de renovar su vigencia y su legitimidad frente a una sociedad descreída o crítica, tanto más necesitará generar estrategias estéticas sensibles a las debilidades, los sueños, los miedos, las pasiones, los ascos de los ciudadanos.

[Moraza, 2007: 73]

Existen dos estrategias formales mediante las que la muestra se identifica (y en consecuencia promociona) a la hermandad CreArt de forma inmediata. Primero, la que consiste en la adecuación de la imagen corporativa: comenzando por la

utilización del prefijo ‘Cre’ (que daba lugar a los malentendidos mencionados anteriormente), y siguiendo por sus formas y composición de colores, muy parecidas. Lógicamente, hay una estricta inclusión de los logotipos correspondientes a CreArt y a la FMC, en todas las apariciones de CreaVA. La segunda estrategia formal consiste en la concentración de todas las actividades de CreaVA en torno al día Europeo de la Creatividad Artística.



Imagen 70. Captura del diálogo público mantenida entre Juan González-Posada (impulsor de CreArt) y Jorge Consuegra (sub-comisario de CreaVA 15) tras los agradecimientos informales del segundo a diferentes agentes de la muestra, que González-Posada comenta al considerarlo insuficientes.

CreaVA ayuda a fabricar la marca de *ciudad creativa* que pretende aumentar el atractivo de Valladolid y, por tanto, le espera añade *valor*. Además, en la muestra de arte emergente se promociona a la propia capital de provincias como ciudad de interés patrimonial. Ejemplo de ello son los ‘Sketch Bike Tour’ [Rutas en colaboración con CreaVA en *Itinerante*] dedicados a dibujar rincones especiales de la ciudad, o las explicaciones acerca de monumentos históricos durante el recorrido de inauguración CreaVA⁴⁷ por la muestra que ofreció el guía de turismo para la Junta de Castilla y León Javier Casado.

Notedetengas 9.- Cerramos el programa con ese paseo en bici, que es quizá lo que menos nos podríamos esperar de una convocatoria de estas características. ¿Podéis explicarnos en qué consiste el Sketch Bike Tour y qué esperáis que aporte?

MA.-Itinerante Servicios Culturales ya participó con su Sketch Bike Tour el año pasado dando oportunidad a los artistas a vivir la ciudad de otra manera y reflejarla en unos bocetos libres

PV.- Lo ofrece Itinerante Servicios Culturales por tercera vez en el día europeo de la creatividad Creart. Es otra colaboración con un proyecto *hermano*. Es un vínculo con la cultura local y un paseo distinto por la ciudad. Consiste en un circuito especial para artistas. Con paradas para *pasejar* rincones de Pucela... Muy divertido.

[Luceño, 2015, 5 de marzo].

A corto plazo, CreaVA garantiza la estimulación económica del territorio local consiguiente a la *cultura*, ya que hace transitar al *círculo creativo creado* por los negocios que se integran en la muestra, y en este recorrido se efectúan unas consumiciones más o menos considerables. Además, las exposiciones y las actividades son registradas con fotografías y vídeos que se publican tanto en prensa local como en redes sociales, otorgándoles así a los negocios participantes una considerable publicidad, y legitimándoles como ‘espacios que apoyan la cultura’, con la *simpatía* que eso genera entre gran parte de la clientela potencial.

En 2014 se utilizaron un total de doce establecimientos: el Café Tacuba, el bar y restaurante El Colmao de San Andrés, el Café Teatro, la tienda de ropa y complementos Guiltypleasure Clothing, el café-bar Beluga, el bar Sildavia, el bar

⁴⁷ El vídeo de presentación de Crea VA 14 documenta el recorrido de inauguración, con una fuerte presencia de la ciudad durante el recorrido. [Creava14 presentación en Youtube].

Morgan, la tienda de ropa y complementos Pintaderas, la discoteca El Rosarillo, el bar nocturno Donde Edu, la sala blanca del LAVA y el Taller de fotografía El Carrusel. En 2015 se prefirió reducir la cantidad de espacios y concentrar su ubicación en el casco histórico. Los escogidos fueron los dos locales de la tienda de ropa y complementos Pintaderas⁴⁸, la recién inaugurada tienda de vinos, vinilos y otros regalos Vinyl & Wine, el Taller de fotografía El Carrusel, el café-bar Beluga, el bar Sildavia, el restaurante-servicio de lavandería y bar Gondomatik y el cineclub Casablanca. Todos estos espacios tienen en común el ser singulares (no pertenecer a franquicias ni a grandes superficies comerciales), situarse en la zona determinada y declarar de forma explícita su apoyo a *lo cultural*.



Imagen 71. Flyer CreaVA14 que incluye el mapa/recorrido por la ciudad, así como los participantes en los diferentes espacios y el logotipo de las entidades promotoras.

⁴⁸ Calle Angustias, frente al Teatro Calderón, y calle Platerías, cerca de la Iglesia de la Vera Cruz. Dos espacios emblemáticos de la ciudad. <http://www.pintaderasexperience.com/>



Imagen 72. Javier Casado, responsable de la empresa Itinerante Servicios Culturales y guía de turismo en la Junta de Castilla y León, ofreció sus explicaciones acerca del casco histórico durante las inauguraciones de CreaVA.⁴⁹



Imagen 73. Parada en el bar Sildavia durante la Inauguración de CreaVA14 . En la imagen Paco Villa explica la muestra del bar titulada ‘Ilustrare’.

⁴⁹ En la imagen Casado explica el Convento de San Pablo y San Gregorio, en el trayecto entre los espacios de Gondomátik y El Carrusel, en la inauguración de Crea VA 15, el seis de Marzo de 2015.



Imagen 74. Publicación de la tienda Pintaderas en su perfil de Facebook tras el encuentro con artistas que tuvo lugar el día 20⁵⁰.

Finalmente, CreaVA produce la cohesión de un ‘grupo creativo’ de la siguiente manera: muchos de los ‘creadores’ se conocen gracias al proyecto, participan en actividades a lo largo de la muestra y pasan a consolidar una especie de *círculo artístico* más o menos mutable. «PV.- El año pasado se generó un movimiento de arte, se consiguió un encuentro entre agentes creativos de la ciudad y se generaron situaciones para que en un año haya aparecido de la nada en esta ciudad un *círculo creativo*.» [Luceño, 2015, 5 de marzo].

Es fundamental señalar que la conformación de este circuito le otorga a CreaVA una legitimidad ascendente. Es decir, CreaVA obtiene sus apoyos o su credibilidad desde la base de la pirámide social y lo hace por medio de dos vías que confluyen

⁵⁰ Como curiosidad significativa, señalaremos que en la publicación se confunde la fecha de la festividad Europea, y señala una actividad fuera del programa CreArt.

entre sí. Una vía es la de la personificación de la muestra en dos jóvenes perfectamente integrados en el circuito creativo embrionario. La otra, es el tono altamente populista que la muestra emplea en sus reclamos.

Por un lado, Paco Villa y Marta Álvarez hacen participar a autores con los que normalmente mantienen una relación positiva, sino son incluso buenos amigos. De esta manera, el circuito artístico iniciático aparece sintiéndose ya parte del mismo, además de confiando y estimando a sus superiores inmediatos -y visibles- Marta y Paco. Así pues, comprobamos que CreaVA *directamente crea* un circuito artístico nacido en conformidad con sus superiores, y por ende, con la red CreArt. En otras palabras: al absorber CreArt a CreaVA, la primera incluye de forma inmediata a todos los ‘creadores oficiales’ apenas han hecho su aparición y por lo tanto, se justifica a sí misma como Red de la Creación desde el nivel más *emergente/inicial* (también). Salvando las distancias, la maniobra puede compararse a la estrategia militar consistente en capturar al hijo del enemigo derrotado cuando aún es un niño, para formarle dentro del propio ejército. Se trata de anular al enemigo más potencialmente agresivo.

Nex (4) | ¿Criterio de selección de participantes?

MA | Por ser la primera edición y haberlo montado tan rápido, hemos ido buscando los artistas que conocíamos y los que hemos podido conocer en breve lapso de tiempo. Buscábamos trayectorias incipientes y obra significativa.

[Gil, 2014, 11 de marzo]



Imagen 75. Marta Álvarez y Paco Villa en el Bar Beluga (sede de la muestra), durante la tweetentrevista que ofrecieron a Nex Valladolid para presentar la primera edición de CreaVA en Marzo 2014.

Por otro lado, esta legitimación ascendente se fecunda en el discurso que predicán los impulsores de CreaVA. Su mensaje es altamente popular y además, posiblemente honesto desde el punto de vista de estos jóvenes; lo cuál le hace incluso creíble. Continuamente, la iniciativa declara llevar a cabo buenas prácticas, respeto por el trabajo de los artistas, acercamiento del arte, bien común, importancia del público... Enunciaciones que, sumadas al prestigio social con que cuentan las nociones de *arte*, *creatividad* o *cultura*, así como al amparo o la compasión con que se leen los adjetivos *emergente* o *joven*, producen un sentimiento de *ternura* hacia la muestra, que dificulta inmensamente su denuncia.

Notedetengas 10.- Me gustaría cerrar la entrevista con vuestra opinión personal acerca de un tema que conocéis de cerca. En vuestra página web apuntáis que los creadores "buscan dar salida a sus piezas sin lograr encontrar espacios expositivos". ¿Qué dificultades encuentra un artista joven para dar a conocer su obra? ¿Qué "se llevaron" los artistas de la pasada edición?

PV.- Las mismas que uno no joven El mundo del arte es un reflejo de lo peor de nuestra sociedad. Egoísmo y cinismo. Todo lo mueve un mercado, dentro de un panorama cada día más alejado de la cultura todo es tan difícil como en el resto de medios, por la preponderancia de las malas praxis. Espero que artistas de todas las ediciones se lleven la sensación de que buscamos bien común a través del respeto por su trabajo.

[Luceño, 2015, 5 de marzo]



Imagen 76. Publicación del impulsor de Crea VA Paco Villa en su perfil de Facebook tras ´las charlas con artistas´ de CreaVA 15. El tono demuestra la relación de afecto que existe entre él y los artistas que expone.

Finalmente, las buenas intenciones, el desinterés, así como el *colegueo* exhibido continuamente por el circuito que da forma a CreaVA, lo convierte en un acto intocable. Esto es, en una sacralización a pie de tierra. Dicha condición se contagia levemente a sus instancias superiores: a la Fundación Municipal de Cultura, y a CreArt. Finalmente, la cohesión generada legitima a la institución que indirectamente la ha producido y, en un segundo episodio de legitimación, esta institución insufla de importancia a sus miembros. De esta manera, en un recorrido de ida y vuelta, aquellos miembros gracias a los cuales se inventó una *importancia* de la muestra, obtienen una *importancia* ´cobrada´ por haber pertenecido a la misma.

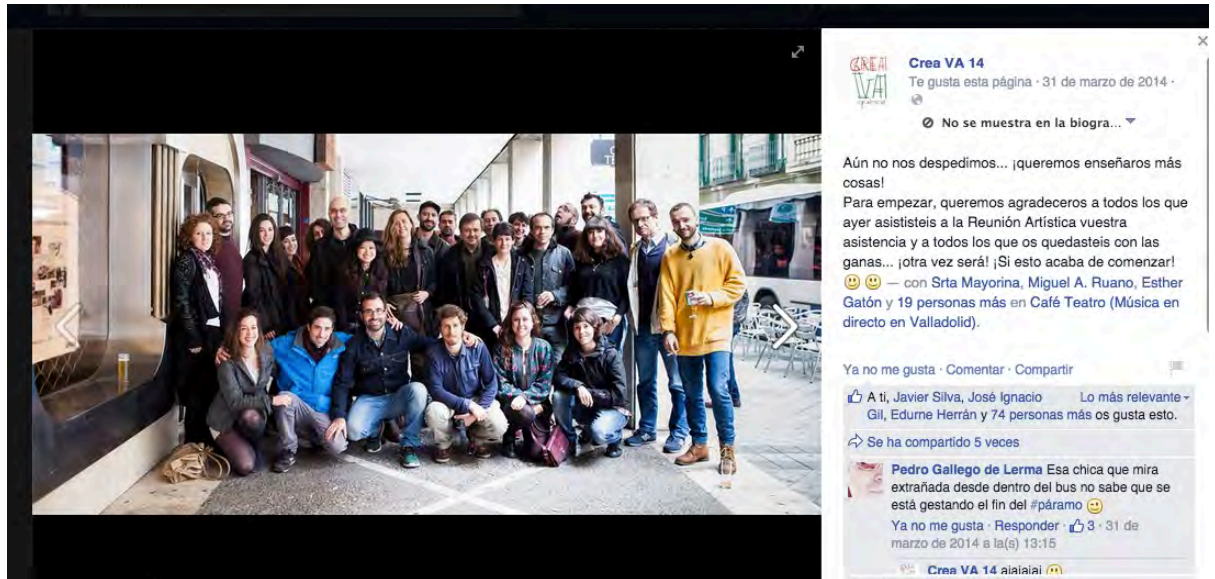


Imagen 77. Captura de pantalla que muestra la publicación con que se despidió Crea VA 14.⁵¹

⁵¹ En la imagen aparecemos gran parte de los individuos que estuvimos directamente vinculados a la muestra (el círculo creativo). El comentario de Pedro Gallego de Lerma sobre ‘el fin del páramo’ refiere al artículo que había publicado la crítica cultural Elena Vozmediano esa misma semana, en el que proclamaba la exigua actividad artística registrada en Castilla y León, además de atacar una vinculación entre lo público y lo privado que estaba sucediendo en la ciudad. Un artículo que causó revuelo entre los vallisoletanos del círculo creativo, debido a que Vozmediano no había consultado a los principales atacados (Galería Javier Silva), confundió algunas de las imágenes que acompañaban al artículo y finalmente, presentó un tono que prácticamente acusaba de deshonestidad a los proyectos desarrollados en la ciudad (Lienzo MPH, Exposiciones de Creadores). Se trataba de algo realmente perjudicial para una escena novedosa en la que, debido a su tamaño, era comprensible para la mayoría de los participantes que resultase necesario hacer convivir relaciones inhabituales entre agentes públicos y privados. Su denuncia por tanto, probablemente nos unió más como ‘circuito’. A favor de Vozmediano (como éxito de la crítica) hemos de reconocer que su ataque probablemente influyó en la cancelación de las relaciones entre la Galería Javier Silva y el MPH. Un año más tarde, del museo nació un proyecto titulado ‘Lienzo MPH’, que abre a convocatoria pública lo que antes se otorgaba a los artistas de la galería. A continuación reproducimos un extracto del artículo de Elena Vozmediano:

Me gustaría mucho poder transmitir una idea más positiva pero es necesario dejarse de ficciones. Castilla y León, la comunidad autónoma más grande de España, con sus nueve provincias que suman 2,5 millones de habitantes —es una de las regiones con menor densidad de población— y su gran riqueza patrimonial, es un páramo para el arte contemporáneo. No es la única comunidad que merezca esa caracterización, lo cual dice mucho de la realidad cultural del país, (...) Pero he de referirme ahora a ella a propósito de un caso de confusión entre lo público y lo privado —no es nuevo pero va ganando dimensión— que me ha llamado la atención.

No tomen este artículo como denuncia, ataque o enjuiciamiento, sino como reflexión sobre las anomalías a las que lleva la precariedad extrema del tejido artístico, aquí y en otras partes.

[Vozmediano, 2014, 27 de marzo: El Cultural]

3.2. Capitalismo de la ansiedad, razón neoliberal, permanente rediseño del yo y algunas figuras paradigmáticas

«El capitalismo y no otra cosa fue lo que emancipó a la humanidad de la servidumbre medieval. Los cimientos de aquella revolución fueron el esfuerzo, la voluntad de enriquecerse asumiendo riesgos y el ahorro. El mundo desde entonces es un lugar mucho mejor, más rico y más justo. Cualquiera, incluso el que nace en una chabola, puede llegar a ser millonario. Y no es una teoría sino una realidad verificada por la Historia una y otra vez. Desde hace casi dos siglos las principales fortunas del mundo no son las de los aristócratas, sino las de emprendedores que empiezan con lo puesto
(...)

El capitalismo, a diferencia del antiguo régimen o el socialismo, premia el trabajo, el mérito y la empresarialidad.
(...)

La enseñanza que se extrae de tantos y tantos casos de multimillonarios salidos de la nada durante los dos últimos siglos es que el trabajo, la dedicación y la voluntad de triunfar son el mejor activo que una persona puede tener.»

Fernando Díaz Villanueva [Díaz Villanueva, 2010: Libertad Digital]

Como mencionábamos previamente, el sólo cumplimiento con los objetivos de CreArt no es motivo suficiente para la consecución de CreaVA. Existen circunstancias de carácter sociológico que alientan en las personas el *humor* adecuado para incorporarse al cartel de la pequeña muestra. Las circunstancias proceden del aparato neoliberal, y de la manera en que éste se reproduce en cada persona.

Somos herederos de una mitología moderna, la cuál implora los valores de *justicia* y *libertad*. El cuento hace entender que todos debemos partir de una (inviabile) igualdad, para utilizar un (irreal) libre albedrío, con objeto de conquistar -y por tanto merecer- ´lo que deseamos´ (que, sin duda, es algo inducido). El neo-liberalismo hoy, toma al *hombre-hecho-a-sí-mismo* característico de esta mitología y lo lleva al extremo, resolviendo que *conquistar* y *merecer* desborden los confines del trabajo para instalarse también en el tiempo de ocio (o mejor dicho, de no-trabajo). A lo McLuhan: ´usted ya no puede irse a casa.´

En el neoliberalismo, *la vida en sociedad* también ha de ser merecida, exigiendo para ello un constante rediseño del yo. La definición de uno mismo que sea válida para el *estrato social* al que se pretende pertenecer. Estrato social o perfil individual público, y no comunidad, puesto que el proceso omnipresente en el desarrollo neoliberal es la *mezcolanza* (festejada) entre emisor y receptor, público y pronunciador, productor y consumidor... Con la *amodorrante* consecuencia de que uno acaba siendo su propio -y a menudo único- espectador. Por tanto: circuito cerrado narcisista, inconsciente en la mayoría de los casos, que significa la pérdida de la otredad y cuyos síntomas comprenden desde la decadencia de la crítica, hasta estados depresivos que ha analizado Byung-Chul Han. [Arroyo, 2014, 22 de marzo]

Si existe un poderoso carbón que aviva la combustión de este circuito, es el *deseo*, su dominio o la ‘incapacidad’ para hacer cualquier cosa que no sea perseguir ese placer: «Muchos de los estudiantes adolescentes que encontré parecían estar en un estado de lo que yo llamaría “depresión hedonista”. La depresión normalmente está caracterizada por un estado de anhedonia, pero la condición a la que me refiero está constituida no por una incapacidad para obtener placer, tanto como por una incapacidad de hacer nada que no sea perseguir este placer. Hay una sensación de que “falta algo”- pero no se aprecia que esta misteriosa ausencia de entretenimiento, tan sólo puede ser accesible desde el principio placentero.»⁵². Capitalismo de ansiedad [Aguirre, 2011, 4 de octubre: *Crítica y metacomentario*], *workfare*⁵³,

⁵² La traducción es nuestra. Texto original:

Many of the teenage students I encountered seemed to be in a state of what I would call depressive hedonia. Depression is usually characterized as a state of anhedonia, but the condition I'm referring to is constituted not by an inability to get pleasure so much as by an inability to do anything else except pursue pleasure. There is a sense that 'something is missing'— but no appreciation that this mysterious, missing enjoyment can only be accessed beyond the pleasure principle-

[Dennis, 2000]

⁵³ *Workfare* (system/scheme/policy) = (sistema/régimen/política de) prestaciones sociales condicionadas

El término *workfare* debe entenderse por contraposición a *welfare*. Ambos encarnan dos filosofías opuestas de la pobreza, de la exclusión y, consecuentemente, de la asistencia social, cuyas raíces se hunden en los modelos políticos del liberalismo thatcheriano y de la economía social de mercado, respectivamente. Mientras que la doctrina del *welfare* hace hincapié principalmente en la responsabilidad de la sociedad respecto de la persona marginada y en el derecho de ésta a la

sociedad del cansancio [Byung-Chul, 2012], prosumo [Toffler, 1980] y, por supuesto, estado de euforia y disforia permanente [Aguirre, 2014, 31 de agosto: *Crítica y metacomentario*] son algunos de los conceptos que apuntan a dicha situación.

En este panorama, la *figura* (convenida) del artista no sólo no ofrece ninguna alternativa, sino que, efectivamente, constituye el perfil de individuo neoliberal por excelencia: auto-motivado y auto-explotado, definido profesionalmente a partir de cuestiones personales y viceversa; obsesionado con el *diseño de sí mismo* y justificando todo esto a partir de un deseo –o de una necesidad de desear-. Este artista por tanto hace gala de dicha disposición tan meritoria.



Imagen 78. En su perfil social de Félix Rodríguez, presentado como creador bajo el pseudónimo de Mr. Zé (‘the creator’) le identifica a través de su obra/su batalla en CreaVA15.

integración, en la doctrina del *workfare* se subraya ante todo la responsabilidad del individuo y su deber de resarcir a la sociedad mediante comportamientos meritorios, es decir, mediante contrapartidas consistentes en su participación en acciones de integración. El concepto de *workfare* no se basa en el principio de solidaridad, sino en el de mérito. La obtención de la asistencia se condiciona a una contraprestación (laboral o de otro tipo: trabajos en pro de la comunidad, búsqueda activa de empleo, actividades de formación, etc.) con la idea de colocar al beneficiario en pie de igualdad con los ciudadanos que trabajan.

En español, el concepto se ha traducido de maneras diversas, no siempre afortunadas y en algunos casos excesivamente reduccionistas (por ejemplo: «Estado de/I trabajo» – como traducción de *workfare state* y por contraposición a «Estado de/I bienestar»–, «trabajo obligatorio», «trabajo forzoso» y «trabajo forzado»). A la espera de que el concepto se asiente en nuestra lengua, la Célula Terminológica recomienda recurrir a una traducción neutra y descriptiva acompañada del término inglés entre paréntesis, según la solución adoptada en la traducción de la Resolución B5-0102/2004.

EN: *workfare system/ scheme /policy*

ES: sistema /régimen/política de prestaciones sociales condicionadas (*workfare*)

Además, la sombra posmoderna se extiende y cubre al resto de profesiones creativas que, conforme avanza el neoliberalismo, pasan a ser prácticamente todas⁵⁴. CreaVA entonces maneja individuos creativos, dispuestos por tanto a demostrar y a trabajar todo lo que puedan, deseosos de que aquello les sirva para instalarse en una intangible carrera, que poco importa si es profesional, personal o local. Su recompensa consiste en contemplarse a sí mismos en estos códigos de espectacularización de la felicidad y así calmar por momentos la percepción de que se acercan, mantienen o merecen esa necesidad de desear.

El deseo en marzo vallisoletano toma la forma de *causa*, con reclamos a una ´necesidad de cambio´ e ingenuos flashes de *lucha* o de revolución: «Parece que es algo que está ocurriendo hoy en día y, circunscribiéndonos al arte contemporáneo y a Valladolid, muchos dedos apuntan a CreaVA15 como ese motor de cambio.» [Luceño, 2015, 22 de marzo]. No obstante, a lo que dichas cláusulas convienen es a la mitificación del embrollo y por tanto explican la utilidad de esa *brumosa* *léxica* que encapota a todo el proyecto. CreaVA es canal para la ansiedad neoliberal propia del *círculo creativo* y de ahí la anhelosa respuesta que obtiene.

El ciclo del liberalismo surge desde el ascenso de una clase social que emerge buscando su emancipación por encima del poder institucional del Estado, defendiendo que el mejor gobierno es aquél que menos gobierna, pues la promoción de la iniciativa privada contribuye sin duda al bien común. Surge simultáneamente a la institución de una nueva representación de la subjetividad artística, en el genio romántico, igualmente alérgico al sistema y a la Ley. A partir de este nacimiento común, el destino de ambos correrá parejo.

[Moraza, 2007: 73]

⁵⁴ "El pensamiento creativo e innovador son dos motores claros de avance dentro de cualquier compañía. Los empresarios saben que contar con personas capaces de desarrollar estas habilidades para la resolución de problemas, gestación de nuevas ideas y puesta en marcha de proyectos ambiciosos, son la mejor garantía de competitividad para cualquier negocio." *Las diez claves para ser un buen profesional*. Recuperado de: <http://micvweb.com/Claves.asp>



Imagen 79. Captura de una publicación realizada por Mr Zé sobre el ‘conflicto’ que desencadenó su participación en CreaVA15.⁵⁵

⁵⁵ En la última ‘charla con artistas’ de CreaVA 15 se incluyó una actividad consistente en que el creador Mr Zé (Félix Rodríguez) graffitease una frase de Warhol sobre un muro de la ciudad. Se trataba de una actividad perfectamente acordada con la municipalidad e integrada en el programa de la muestra pero que, debido a la confusión de un funcionario público, fue borrada a los pocos días. Mr Zé y gran parte de CreaVA aprovecharon esta equivocación para clamar a favor de la libertad de expresión, la posesión del espacio público y otra serie de credos completamente desproporcionados. Previsiblemente, los medios de comunicación hicieron eco de este brotecito de ‘indignación pública’ para invadir las redes con eslóganes vergonzosamente populistas y carentes de contraste. En esta extracción del perfil social de Rodríguez, se comprueba el tono de la noticia y la repercusión. Fue de lo más compartido (shared) de *la fiesta del arte*.



Imagen 80. Crítica suave hacia la campaña ‘The Streets Are Ours’ que Mr. Zé emprende a raíz del malentendido con la municipalidad. Para responder a la crítica, el creador aprovecha para definirse y justificarse, incluso en negativo.



Imagen 81. Publicación de CreaVa tras el contratiempo del muro de Mr. Zé.⁵⁶

⁵⁶ El mensaje contiene frases plagadas de correctos códigos morales, que se cierran con un remate romantizado sobre su etérea causa: «lo que queremos».

3.3. Lo malo conocido (Teoría de las Perspectivas y Framing)

«En un mundo en el que todo cambia, la inmutabilidad sería imposible o mortífera. Un país, un partido o una empresa sólo pueden conservarse con la condición de una adaptación permanente. Un individuo no puede seguir siendo él mismo si no evoluciona, aunque sea a regañadientes o lo mínimo posible. Vivir es crecer o envejecer, dos maneras de cambiar. En honor a Heráclito: todo cambia, todo fluye, lo único que permanece es el devenir universal.»

André Comte-Sponville

«Los únicos interesados en cambiar el mundo son los pesimistas, porque los optimistas están encantados con lo que hay.»

José Saramago

En contra de la propaganda distribuida, CreaVA no es ‘un acontecimiento para el arte contemporáneo’, pues no supone un cambio de esquema, ni una apuesta por nuevas formas de hacer, ni mucho menos, una desestructuración de las sistemáticas que han demostrado ser fallidas. La muestra repite fórmulas perfectamente convencionales, utiliza unos mecanismos de presentación de sí misma en las ‘claves de espectáculo’ acostumbradas y como consecuencia, no produce más que aquello que Freud denominó Gratificación Secundaria del Síntoma⁵⁷.

¿Cómo es posible que un proyecto perfectamente nuevo, impulsado por individuos jóvenes y poco expertos (que aún no han podido acumular excesivas manías) se empeñe en ejecutarse en unos términos que son conocidamente erróneos? La explicación de que CreaVA -así como gran parte del panorama *artworld*- dirija su camino hacia las mismas piedras con las que tropezar (precariedad, falta de conocimiento, endogamia, abusos, ociosidad, ineficacia, narcisismo, dependencia

⁵⁷ “Obtención de satisfacciones colaterales, subsidiarias. Nos servimos –goce mediante- de un conjunto de artilugios para evitar darnos cuenta de que no aceptamos el cambio. Sorprendernos siempre con los mismos problemas. No somos conscientes en realidad de una penosa compulsión a la repetición que nos lleva siempre a correr sobre una banda sin fin, en la que nunca avanzamos”. (Freud, S., 1915, p. 143).

institucional, aburrimiento...) halla sus raíces en el refranero popular que reza ‘más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer’.

Dicha aseveración se sustenta por medio de los numerosos experimentos científicos [Sáez, 2010] que demuestran la tendencia humana a escoger irracionalmente y cómo esa ausencia de razón produce una resistencia al cambio, conductas obstructivas y atrincheramiento en la llamada zona de confort (tema muy de moda últimamente). Así pues, el miedo al cambio, la inseguridad que produce la incertidumbre o el valor de la tranquilidad -a menudo confundido con felicidad- aparecen como los factores principales que favorecen una momificación de las costumbres.

En una revisión más precisa de los hechos, Daniel Kahneman y Amos Tversky, elaboraron la Teoría de las Perspectivas [Kahnemen, Tversky, 1979], según la cuál escogemos de manera diferente en función de la percepción de riesgo que exista. La mayoría de las personas en situación de ganancia, tienden a escoger una alternativa *segura* antes que una *probable* (efecto de certidumbre); mientras que la mayoría de las personas en caso de pérdidas, tienden a escoger una alternativa *probable* antes que una *segura* (efecto de reflexión). Es decir, el *valor de motivación* (de riesgo o de cambio) de las personas, está más influido o es mayor en un ambiente de pérdidas que en uno de ganancias. Por lo tanto, la predisposición de una persona al cambio sólo es probable ante una situación desesperada. De nuevo, el refranero: ‘de perdidos al río’.

Es importante señalar que la percepción de pérdidas o ganancias se construye en relación a un punto de referencia que, a su vez, es inducido por medio de un marco de referencia (framing). De manera que un trastoque sobre *la enunciación* de cualquier situación, puede variar profundamente nuestra sensación sobre la misma. Según la plataforma Nex Valladolid «La percepción de que Valladolid atraviesa una etapa de especial efervescencia creativa comienza a extenderse y consolidarse»[Gil, 2015, 13 de marzo] puesto que «La escena local implicada con la creación contemporánea

continúa generando citas imperdibles, fruto de una estimulante hibridación entre los espacios de referencia y la nueva y creciente agitación artística de la ciudad» [Gil, 15 de abril] hasta el punto de afirmar que hay «Arte contemporáneo...Hasta en la cocina.»[Gil, 2015, 29 de abril]

Así, Nex Valladolid junto con el otro medio colaborador de CreaVA Notedetengas Magazine, la comunicación por parte de la FMC, e implicados en la muestra, atiborran los canales de un optimismo obcecado. Titulares, encabezamientos, registros, comentarios y la tónica general fabrican un marco clamando «el momento de ebullición creativa que vive la ciudad» [López, 2015: *Nex Valladolid*]. Ante dicho marco, la tendencia psicológica nos anima a mantener el *status quo* vallisoletano. Nos anima a que, pese a que CreaVA no convenza siquiera a todos los participantes, pese a que observemos con desconsuelo el transcurrir de falta de profesionalidad, de absurdesces, de retórica vacua y del entusiasmo interesado que describíamos anteriormente; nos mantengamos en la banda, temiendo que el cambio sería para peor. Sin atrevernos a negar la áspera mentira de que es ´mejor eso que nada´ y asumiendo que sea imprescindible estar en los medios, pertenecer a la institución o si quiera, utilizar la palabra *arte*. Y en esa triangulación de *semi/confort-parálisis-inercia*, se explica que reinen los despropósitos como CreaVA.



Imagen 82. *Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi.* El Gatopardo.⁵⁸

⁵⁸ Traducción: *Si queremos que todo siga como está, necesitamos que todo cambie.* Frase lapidaria de El Gatopardo. Película de Luchino Visconti 1963, tomada de la novela escrita por Giuseppe Tomasi di Lapedusa, hacia 1957. La frase muestra cómo se modifican aspectos de las situaciones, declarándolas nuevas, a fin de conservar estructuras similares.

4. Condiciones de existencia de la muestra

«El secreto para una buena manipulación es hacer creer a la persona que en realidad se trata de una idea suya.»

Ricardo Pajellá [Pajellá, 2009]

Tras el análisis, resulta tan pasmosamente obvio que CreaVA es un instrumento de CreArt, que a uno casi le induce a desconfiar de la autoría de la pequeña muestra. Es sospechable que el origen de la misma no esté, como oficialmente se cuenta, en la ocurrencia de Paco Villa; sino que Juan González-Posada, impulsor de CreArt, le animase –mucho– a llevarlo a cabo. En los encuentros Mapping Art Valladolid que conectaron a Villa y a Álvarez, Posada participó como ponente invitado, y Villa como público muy activo. Allí, en octubre 2013, en las cañas post-ponencias, es oficial que comenzaron a brotar las posibilidades de realizar CreaVA.

Se trata sólo de una suposición, pero la trabazón Posadas > Villa > Álvarez explicaría perfectamente la aparición de CreaVA y su manera de proceder: fabricando un ‘circuito creativo emergente’, basado en el voluntarismo de agentes no necesariamente especializados, que confían y legitiman a CreArt y mientras tanto, estableciendo plano de pequeños negocios que (debido a la posible repercusión económica que ello acarrea) declaran apoyar a un (indolente) *movimiento cultural*. Todo ello organizado en torno al Día de la Creatividad Europea a través de una ingente *comunicación* festiva, superflua y unidireccional (publicitaria).

4.1. Varias limitaciones inherentes, como su carácter publicitario

Dicha sumisión a la Red de Ciudades Europeas supone una serie de condicionantes sobre el proyecto CreaVA que se pueden dividir en dos categorías. En la primera, aparecen aquellos aspectos reduccionistas que directamente (desde su concepción) deterioran la muestra, impidiendo que CreaVA pueda desplegarse como un proyecto coherente y eficaz en la producción de conocimiento o, sencillamente, que resulte interesante para el arte contemporáneo. La segunda categoría se refiere los modos de funcionamiento, de ‘hacer’ la muestra, que responden a un carácter fundamentalmente publicitario. A continuación, analizaremos aspectos concretos de cada categoría:

La primera categoría incluye el requisito de exponer tan sólo a autores vallisoletanos, lo que, teniendo en cuenta el ínfimo número de los que existimos *vinculados al circuito*, conlleva que aparezcamos siempre los mismos. Agua estancada. Además, la muestra incluye la condición de hacer participar a autores ‘emergentes’, atribuyendo dicha cualidad a menores de cuarenta años que ‘no sean demasiado famosos’. La definición es ya de por sí bastante pobre⁵⁹ y únicamente sirve para apropiarse del popular adjetivo *joven*. Si, a diferencia de esta definición, la idea de ‘emergente’ (que en realidad describe una categoría de mercado, y por lo tanto, una noción algo desubicada en este panorama) se orientase hacia el descubrimiento de ‘talento oculto’, cabría la posibilidad de hallarlos en cualquier generación y además, le otorgaría al proyecto una labor *loable*.

Asimismo, existe la tácita reducción de establecimientos participantes a pymes comerciales o de hostelería, con cierto ‘aspecto joven’ (o ‘moderno’ en un sentido coloquial) y situados en el casco antiguo de la ciudad. De esta manera, lo que se produce es un mapa interesado de tiendas y bares que -como quien se entrega a una

⁵⁹ Además, en contra de ciertos mensajes publicitarios bastante consoladores, un individuo de cuarenta años no es joven: Crea VA miente al declarar que trabaja con este colectivo.

causa trágica- declaran ‘apoyar el arte joven’. El mapa impide la realización de intervenciones en espacios que (por el desconcierto producido con la inserción de arte) serían mucho más estimulantes. Espacios más sugestivos como grandes superficies comerciales, pequeños negocios ‘fuera de onda’ (envejecidos, semiretirados) o establecimientos sencillamente ajenos a los códigos de ‘comunicación joven’. En definitiva, sería interesante actuar en espacios donde la acción no fuese anestesiada por su condición de previsibilidad (como ocurre en los establecimientos escogidos).

Otro aspecto reduccionista del propio planteamiento de la muestra, es la concentración de actividades en marzo, lo que supone una saturación y una desubicación generalizada. Supone ‘no enterarse de qué pasa’, ‘no poder verlo todo’, y por consiguiente, un *no-calado* de ideas y *no-continuidad* de los procesos a lo largo del año. El proyecto demuestra así preocuparse más por la intensidad del ruido (que resuenen las palabras CreaVA, CreArt) que por la producción de efectos/arte/conocimiento.

Como colofón, la imposición de una identidad visual que, tanto por su nombre como por su logo, es verdaderamente desacertada, ofrece una imagen del conjunto que no es ya ingenua, sino directamente irrisoria. Este error visual dificulta atraer hacia la muestra a ‘agentes no-colegas’ de los ya implicados.

La segunda categoría contiene dos aspectos de apariencia indirecta, referidos a la manera de *hacer funcionar* el proyecto. No obstante, su análisis deja en evidencia el *fondo* promocional con el que se lleva a cabo CreaVA.

El funcionamiento tiene lugar en la *comunicación* de CreaVA: la que elaboran los medios colaboradores, la que retweeteamos nosotros (los *contratados* en el proyecto) y las notas de prensa que ‘medio-copian’ al resto de medios no-especializados. Esta comunicación no es ya representación de CreaVA sino su auténtico ser, pues se trata

de un bombardeo tan intrusivo, considerado y omnipresente que uno tiene la sensación de ‘hacer las cosas *para que se posteen*’. La actividad se orienta a apoyar un único mensaje: la celebración de *la fiesta del arte*. Lo que contiene son artículos superficiales, acríticos, auto-legitimadores y banales por una parte, e imágenes forzosamente emotivas, narcisistas y muy *caricaturizantes* por otra.

En este funcionamiento también ocurre que los participantes fundamentalmente contribuimos a hacer bulto -a engrosar su rótulo- ya que, como analizamos previamente, las muestras sirven para *rellenar* una programación. Por lo tanto, llegamos a sentir que *todo vale* (algo radicalmente desalentador). Lo que preocupa es la aparición de *material* en los medios, la cantidad de asistentes y la presencia en redes sociales. Así, hay tanto ruido enardecido esa *fiesta del arte*, que no se escucha nada más. Sin duda, este sistema de *presentación* o *funcionamiento* es contrario al progreso, al aprendizaje y al conocimiento.

4.2. Motor de acción acrítico, exclusivista y basado en capital afectivo

Para comprender la existencia de la muestra, conviene examinar su motor. Es decir, la *fuerza* que permite mantenerla en marcha. Con lo estudiado, podemos afirmar que CreaVA contiene una energía que, pese a su inmensidad y a sus prédicas, es contraria a lo común y a la crítica, está fundamentada en un gran capital afectivo así como en una potente ansiedad social y, finalmente, en gran parte se obtiene gracias a la presentación de la muestra como única, -casi- como posibilidad exclusiva para/con el arte contemporáneo joven local. A continuación explicaremos cada uno de estos ‘aparatos’.

Al estar sometida a la producción de ruido y a la asunción de parámetros anti-vallisoletanos (en nada ayuda a la ciudad un enclaustramiento en su territorio), el proyecto CreaVA desatiende aspectos fundamentales para la generación de un

‘acontecimiento cultural’. Produce entonces algo muy contrario a lo que predica. Por un lado, *no hay trabajo en común* y en consecuencia *no hay comunidad de creadores*, tan sólo una serie de juergas puntuales en las que nos encontramos, nos fotografiamos y ‘nos visibilizamos.’ El trabajo para *hacer CreaVA* es individualista y burocrático.

No hay crítica y en consecuencia, no hay manera de mejorar. Las razones de esta inexistencia [al menos pública, y sobretodo pública] residen en una comprensible falta de interés hacia la muestra por aquellos individuos capaces de ejercer dicha labor. Pero también, la inmensa cantidad de afecto desplegada durante la muestra complica el ataque hacia la misma.

La carencia de interés que *CreaVA* pueda despertarle a ningún medio especializado y externo se explica tanto en sus parámetros reduccionistas como en su mensaje banal. El proyecto no ofrece un ‘nivel’ proporcional a la energía entregada, ni al de los participantes implicados. Es entonces *CreaVA* provinciana aposta (en el peor de los sentidos), ya que su cerrazón sólo sirve para crear una suerte de ‘reino de taifas creativo’. *CreaVA* no solamente no educa, sino que incluso desprofesionaliza el trabajo del artista, del intermediario y del cronista, al favorecer sus métodos favorece ese panorama trivial.

Pese a su aspecto ingenuo y jovial, *CreaVA* posee unas circunstancias estratégicamente óptimas que le confieren su sorprendente aspecto heroico. Lógicamente, *la fiesta del arte* contiene muchísimo ‘colegueo’ (trabajo afectivo) y gracias a esta percepción de *confianza* y de *bondad*, uno generalmente no puede más que aplaudir la causa, o sus intenciones. Sin ir más lejos, a nosotros nos está resultando muy espinoso llevar a cabo este texto, puesto que mantenemos un cariño y un respeto sincero tanto hacia los impulsores tanto de *CreaVA* como de *CreArt*. Probablemente, lo mismo le ocurre a la población joven y creativa. Es decir, somos ‘amigos’ como para animarnos, pero quizás no lo suficiente como para arrojarnos

críticas hirientes⁶⁰ (verdades que duelen). De esta manera, preferimos tener paz a tener razón (o preferimos perder el tiempo que perder a una persona), y favorecemos que continúe una labor que consideramos equivocada. Entonces, el problema del trabajo afectivo, es que a menudo produce un exceso de confianza en las intenciones, un exceso al creer que ´puesto que *son buenos*, lo van a *hacer bien*´. Es esta una parálisis basada en algo que confundimos con ´buena educación´.

Podría decirse que al discurso crítico en la cultura de consumo, la política y el arte, le subyace un discurso de afirmación, el cual, de acuerdo con la filósofa alemana Mercedes Bunz, está poniendo en riesgo la verdadera crítica. Para Bunz, el mejor ejemplo de este discurso es la plataforma de Facebook, (...) cultiva la afirmación y el consenso en vez de la crítica y la reflexión (y promueve el condicionamiento a los psiquismos automáticos: según Bifo, una nueva forma de control). Para Bunz, esta nueva cultura de afirmación tiene una dimensión social. Evita el orden dialéctico del discurso modernista, reemplazándolo con la proposición afirmativa “me gusta”, propagando un estilo discursivo que se está haciendo más y más ubicuo en nuestras sociedades. El poder gobierna o administra la afirmación y la producción de consenso, indicando buena disposición e intenciones, pero ignorando su responsabilidad: “No nos gusta el problema, pero no es nuestro problema” o “no hay nada por hacer”. Es así como el nuevo discurso afirmativo está diluyendo la herramienta de la oposición directa, haciendo invisible la forma de poder que opera detrás de este discurso.

[Emmelhainz, 2014, 26 de enero]

Otra circunstancia que propicia la gran acogida que la muestra ha tenido entre la comunidad creativa joven, es la *ansiedad neoliberal* que normalmente nos rige. Nunca nada es suficiente, hay que hacer todo lo que se pueda y es inconcebible desaprovechar una ocasión en la que se prometen los eslóganes que nos han enseñado a reverenciar tales como ´acontecimiento´ para el arte contemporáneo´, ´fiesta´, ´hacer despertar´... Inevitablemente, todo el que desea llevar a cabo cierto papel en la Institución Arte, *siente* que *debe* participar en este encuentro. Lo hace sin contrastar necesariamente la efectividad de sus promesas, que no obstante son lo suficientemente brumosas como para fabricar ilusiones bastante improbables. Ansiedad descontrolada de unos sumada a un cierto *laissez-faire* de otros que, ajenos a su responsabilidad como agentes, se limitan a cumplir con lo justo y a no controvertir (o siquiera a reflexionar) sobre las condiciones en las que están

⁶⁰ Personalmente, confiamos en la capacidad de los impulsores Juan González-Posada, Francisco Villa-Romero y Marta Álvarez para no tomar este análisis como un ataque, sino como un trabajo que oriente una posible mejora.

trabajando: en que están siendo expuestos. En definitiva, a qué se contribuye al formar parte de la muestra.

Finalmente, CreaVA se sujeta a una estrategia de anulación, presentándose como *única* o incluso ‘primer proyecto de artistas jóvenes locales’. De esta declaración, lo único cierto es que se trata de un circuito vinculado intencionadamente a la institución del arte contemporáneo que ha obtenido, recientemente, apoyo municipal por medio de eslóganes explícitos. Por supuesto, es absurdo pensar que no existiese arte contemporáneo joven aparte de CreaVA, cuando en Valladolid evidentemente hay muchas más personas llevando a cabo labores que podrían denominarse artísticas, culturales o creativas. Sin embargo, adquirir este carácter de *invención* garantiza el aplauso a la labor de la muestra, a la vez que supone el rechazo y consiguiente *enfrentamiento* con otros individuos o circuitos creativos.

Como vemos, cumpliendo con los mecanismos del *artworld*, CreaVA se apropia del término ‘arte’, haciéndose portadora de esta *varita mágica* que ella misma se ha inventado y utiliza para determinar lo que es arte (*emergente, joven*) y lo que no. Es decir, la muestra repite los mismos lugares, los mismos prejuicios y los mismos errores que configuran el circuito acostumbrado pues, como defienden las estadísticas: la mayoría asume que valgan más las ‘*maneras de hacer conocidas*’. «Esto es arte porque yo soy un artista y digo que lo es» (Grayson Perry).

5. Recapitulación y algunas claves o referencias

En resumen, gracias a la servidumbre y consecuente protección de la FMC, a la confianza ascendente que le rodea, a la ansiedad y complacencia (o falta de rigor, de responsabilidad) de sus participantes y al mito de su primogenitura, CreaVA se encarama sobre la ultra-repetida mentira de que sea ´mejor esto que nada´. Dicha idea domina el pensamiento inercial y permite que todo un conglomerado de pérdida de tiempo, banalidad, intereses ajenos y desprofesionalización apoyado por el gobierno público, se erija como ´proyecto de referencia local´.

A partir de esta deconstrucción, lo lógico será llevar a cabo la elaboración de un camino diferente al acostumbrado, que vigile los valores específicos que tanto hemos reclamado a lo largo del capítulo. Para hacerlo, primero señalaremos graves trampas que han sido normalizadas por la Institución Arte⁶¹ y denigran su valor a la vez que domestican a la esfera simbólica. Tras esto y apoyándonos en casos concretos que los contienen, elaboraremos una lista contrastada de los requisitos que una iniciativa *verdaderamente competente* necesita amparar.

Todo lo que es, podría ser de otra manera.

[Robert Musil citado en Gielen, 2014: 196]

(Viejas costumbres)

«Donde no hay sentido del humor hay dogma.»

Alfonso Ussía

El formato de la Institución Arte ha naturalizado el hecho de que un encuentro entre agentes culturales esté regado por el alcohol, sirva para que estos se *dejen ver*

⁶¹ A lo largo de todo el análisis, estas trampas normalizadas son perfectamente reconocibles dentro del proyecto CreaVA.

(incremento su capital promocional) y carezca de otro plan que el de *legitimar* a la propia institución que les acoge.

(Ebriedad)

La naturalización de la ebriedad en torno a la producción cultural se hereda de una infinidad de imágenes colectivas, como la del frecuente consumo de absenta⁶² entre la bohemia parisina del s. XIX, o las de las fiestas que Warhol organizó en The Factory⁶³, por ejemplo. En la actualidad, con objeto de significar la experiencia que su producto ofrece, la marca de cerveza Mahou ha hecho uso de figuras representativas del panorama cultural⁶⁴ nacional (o lo que es casi lo mismo, del *madrileño*). En su spot⁶⁵ de 2014, ‘Soy Muy de Mahou’, protagonistas de nuestra esfera simbólica⁶⁶ comparten unos botellines conversando acerca de su relación sentimental con esta marca: ‘Qué bien sabe ser de Mahou’.

⁶² «What difference is there between a glas of absinthe and a sunset? » (¿Cuál es la diferencia entre un vaso de absenta y el ocaso?) Una frase que popularizó Oscar Wilde, un ávido consumidor del producto. "Oxygénée's Absinthe FAQ IV". *Oxygene.com*.

Otros de los memorables autores que celebraron las virtudes de esta experiencia han sido Alfred Jarry, Arthur Rimbaud, Paul Marie Verlaine, Ernest Hemingway, Baudelaire, Guy de Maupassant, Ernest Dowson, Vincent Van Gogh, Pablo Ruiz Picasso, Henri Toulouse-Lautrec, Édouard Manet, Paul Gauguin o Edgar Degas. Y gracias a esta herencia nos encontramos con textos promocionales de la bebida que rezan:

Después de un regreso espectacular al mundo, como la bebida mas mágica y exclusiva en el planeta. Por fin tenemos nuevamente entre nosotros la fuente de inspiración de las mas grandes personalidades de la loca Bohemia. Tanto para satisfacer el frenesí y el apetito de vivir y experimentar de la juventud que se da cita en los restaurantes, bares y clubes más prestigiosos de México, como para ofrecer al sector artístico e intelectual de esta sociedad las más profundas y puras experiencias de existir con el licor que por su naturaleza les pertenece como ningún otro.

Absenta El Hada Verde.

⁶³ The Factory (*La Fábrica*) fue un estudio de arte fundado por Andy Warhol en Manhattan, que funcionó entre 1963 y 1968. La Factory fue famosa por sus escandalosas fiestas y por ser frecuentada por *modernos* con pretensiones artísticas, bohemios excéntricos y consumidores de anfetaminas.

⁶⁴ La cultura incluye inclusiones de figuras del panorama autoproclamado cultural (cine y música), así como de otra parte de la esfera simbólica española, no tan ferozmente declarada “cultural”, como el deporte o la gastronomía.

⁶⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=vzpanKeDXdw>

⁶⁶ Loquillo, Christina Rosenvinge, Alaska y Mario, Leiva, còDani Rovira, Clara Lago, Marta Etura, David Muñoz, Lucio Blázquez, Koke, Isco e Iker Casillas.

No es por tanto ninguna casualidad que entre los patrocinadores de las ferias de arte abunden las casas de productos alcohólicos⁶⁷, ni que la empresa de vodka Absolut impulse el proyecto Absolut Art, orientado a «hacer del arte tan parte de la vida de la gente como la música, facilitando y haciendo accesible el arte que amas» [Absolut Art]. Toda esta imaginería fabrica en el *ambiente cultural* un deseo de embriaguez, cuya satisfacción lógicamente reduce las competencias intelectuales de los participantes, favoreciendo situaciones primarias y diálogos torpes que, no obstante, nadie encuentra problemáticos⁶⁸.



Imagen 83. Promoción de la fiesta inaugural de la exposición de la colección de Absolut en Dubai.

(Excentricidad)

Por otra parte, esa misma imaginería contiene la asociación de la figura artística con la de un perfil excéntrico. Casos extremos como el de Dalí han fomentado un panorama cultural en el que cada individuo debe diseñarse una identidad *propia*.

Este trabajo de ‘self-promotion’ supone que en los encuentros entre agentes culturales se rivalice por hacer visible esta marca personal tan prioritaria. Una permanente actuación -desempeño del papel diseñado- por encima del trabajo. *Celebridad*, por tanto, antes que cualquier otro interés. Como consecuencia, no existe

⁶⁷ Ejemplo de ello son Ron Barceló y Heineken de ARCO Madrid.

⁶⁸ Esperamos que este análisis no presente nuestra investigación como una herramienta puritana, pues sobran estudios que demuestran efectos inspiradores de las drogas. La frivolidad, festividad a la que referimos tiene más que ver con las circunstancias acrílicas e individualistas, así como con la ausencia de tradición reflexiva y de foros para llevarla a cabo, que son connaturales al estado de festividad complaciente. Indiferente.

en la Institución Arte encuentro entre agentes culturales que no sea fotografiado y posteo hasta la indigestión, difundiendo imágenes que casi servirían a su propia parodia: paredes blancas con obras muy de fondo, desenfoques y desencuadres, zapatos pintorescos y brillantes, carcajadas, botellín de cerveza o copa de vino en mano, gestos de interés, tirantes, algún que otro tatuaje estratégico, gafas ´old-style´, tejidos asimétricos... El registro de las escenas comprueba que ese estilo *arty* que de vez en cuando utilizan las revistas de moda, se encuentra perfectamente codificado. Y que lo hemos asumido.

No leo mucho sobre mí, sólo me gusta ver las fotos de los artículos, no importa lo que digan de mí; sólo leo las texturas de las palabras. Andy Warhol
[Watson, 2003]



Imagen 84. Fotografía de The Factory por Cecil Beaton. Andy Warhol posa con algunos de sus miembros, 1968.

(Verborrea)

Finalmente, los encuentros en ambientes creativos a menudo se caracterizan por una verborrea desordenada y repetitiva que normalmente -gracias en parte al consumo de sustancias tóxicas así como a la preocupación primera por el atuendo que hemos relatado- tiende a ser más bien fútil. El abuso de ornamentación verbal se afana en cubrir una habitual ausencia de contenido. Prueba de ello es el éxito de la serie Museo Coconut. Este programa se mofa de conductas representativas de

diferentes agentes culturales (director de museo, artista, crítico de arte, guía de museo, promotor...) que, aunque exageradas, resultan perfectamente reconocibles. Así, el humor destapa a la doctrina.

Rosario (guía del museo): -Mira Emilio, los críticos son un poco como los japoneses, que no entienden bien lo que dices, sólo cogen palabras sueltas (...) Por eso lo importante no es lo que digas, sino la cadencia de las palabras. De vez en cuando dices algo que parezca inteligente pero que no te comprometa. Por ejemplo: di-co-to-mía... In-tros-pec-ción... Vamos a ver ¿Qué has querido decir con esa obra?

Emilio (artista): Pues a ver, esta obra es una movida muy profunda y muy tocha sobre eh... dicotomías. Y claro, pues que hoy en día para la sociedad más que personas, somos números, somos cifras, que eso es para mear y no echar gota. Y... Pues eso... ¡INTROSPECCIÓOON!

[Museo Coconut: 1x12]



Imagen 85. Un episodio de Museo Coconut durante el que Emilio, el conserje que también es artista, se dispone a realizar una performance.

Por suerte, estas características presentadas son habituales pero no omnipresentes en todos los panoramas vinculados al llamado *ámbito cultural*. Podemos hablar en primera persona de algunos espacios que presentan particularidades que, a diferencia de la tendencia descrita, favorecen al propio sector.

En los proyectos Espacio Pool [Espacio Pool] en la Trasera Facultad de Bellas Artes UCM (2011/2013) [Blasco, S., Insúa, L. Y Simón, A. eds: 2016], o *Palique al Cubo (blanco)* (2014) en la galería Javier Silva [Palique al cubo (blanco) Proyectos en

Galería Javier Silva], se dio la particularidad de que los agentes éramos conscientes (y estábamos de acuerdo) en que nuestra labor sirviera para legitimar/promocionar/impulsar a quién acogía el proyecto.

Además, estas instituciones ya contaban con una trayectoria significativa en el *ámbito cultural*, por lo que el trabajo dentro de ellas sí garantizaba cierto aprendizaje o afección. A partir de esa posición, era natural plantear un sentido. La buena relación, la confianza y la inexistencia de intentos de manipulación por parte de los responsables de la institución pública Extensión Universitaria (Selina Blasco, Lila Insúa y Alejandro Simón), así como de los de la galería privada (Javier Silva y Javier García) generaron un diálogo claro y unas discusiones acerca del propio trabajo – incluso en proceso- que terminaron por producir proyectos, sencillamente, sin rencores. Dicho de otra manera, sin la frecuente sensación de que ‘este arte *inútil*’ haya sin embargo resultado ser *muy útil* para aquellos que nunca se nombran⁶⁹. Por otra parte, Espacio Pool buscaba proyectos cuyo único requisito (fundamental) era adecuarse al espacio y al momento del festival, sin importar las condiciones de su autor o autores. Además, nuestro equipo de gestión procuraba mantenerse en un segundo plano, dedicándose a dialogar con los participantes para resolver la ‘instalación’ o sentido de sus proyectos en Pool.



⁶⁹ En el caso de CreaVA, como hemos visto, el proyecto resultaba muy útil para una campaña o marca de ciudad que jamás se menciona.

Imagen 86. Fotografía del IV encuentro 'Palique al cubo (blanco)', titulado 'Aspect Ratio', con Belén Zahera y Karlos Gil.⁷⁰



Imagen 87. Selina Blasco, Alejandro Simón y Lila Insúa, miembros de Extensión Universitaria posan frente a una parte de uno de los proyectos que impulsaron en 2012/2013: La Colonia.

Otro caso particular en el que hemos participado⁷¹ y que diverge de la tendencia general es el de Rampa [Rampa], Madrid. Rampa consiste en un estudio compartido entre artistas, (la mayoría de ellos *buenos*⁷² amigos desde antes de la fundación del mismo) que se esfuerza en resultar un espacio para el debate o el cuestionamiento de los propios formatos artísticos. A diferencia de la priorización de la generación de ruido o *celebritismo*, el proyecto de Rampa aboga por la constante producción de discusión y pensamiento, sin importar tanto la publicidad⁷³ que se le de. A consecuencia de estar pendiente de la reflexión más que de las audiencias, no todo vale.

⁷⁰ En la sesión tuvo lugar una acalorada discusión naturalmente incómoda para la galería que, no obstante, no la trató de censurar. Consultar sesión en: <http://paliquealcubo.tumblr.com/25octubre>

⁷¹ El programa Gimnasio con la rampera Silvia Cuenca en 2013.

⁷² Entendamos esta adjetivación como una señal que diferencia del 'amiguismo'.

⁷³ Si uno bucea por las redes sociales o la web del espacio, no se topará con el acostumbrado mamotreto de imágenes redundantes ni de consignas vacuas. De hecho, la cantidad de información que se difunde es inmensamente inferior a la que se produce.

Curiosamente, la manera en que este formato resulta relativamente sostenible⁷⁴ procede de su planteamiento declaradamente individualista: el espacio se utiliza como lugar de trabajo personal y es la *convivencia* lo que genera contenido. Por tanto, en contra de la tendencia general hacia la producción de *marca-equipo*, Rampa no fuerza un colectivo unidireccional, no pretende fabricar ni imponer un pensamiento único (es decir, un no-pensamiento).

Fuera de la Institución Arte, hemos llevado a cabo encargos como la producción de elementos plásticos para la ambientación de un hotel⁷⁵, de una clínica sanitaria⁷⁶, de una capilla⁷⁷ o de casas particulares. En estos trabajos -que de entrada no sirven para reconocer una carrera en el *artworld*- la labor se paga dignamente, y la responsabilidad del autor está presente puesto que existe una discusión constante con el cliente (al usuario *le importa* lo que ocurra con el resultado). Por tanto, el trabajo fuera de la Institución Arte, generalmente se contrata mediante el *gusto* o *interés* del cliente por el producto/servicio que va a obtener, y no por su *prestigio*. Frente a estas condiciones básicas, en el *artworld* se actúa con atraso.

En una reciente⁷⁸ conversación con nuestra ahora ‘excomisaria-jefa’ Marta Álvarez (quien es plenamente consciente de que su papel dentro de la institución le comprometía a cumplir con los parámetros que hemos analizado), defendió lúcidamente que el proyecto CreaVA sí hubiese cumplido en la edición de 2014 con la meta que se marcó. Esto fue generar una escena, conexiones. En esta primera edición, el entusiasmo por parte de los agentes que prácticamente nos acabábamos de conocer fue tan intenso y la frecuencia de actividades tan agotadora, que a menudo bromeamos sobre si aquello más bien consistió en un ‘campamento de arte en primavera’.

⁷⁴ Sostenible en el sentido de que no agota fuerzas en vano, ya que al no obcecarse con el “trabajo en común”, cada miembro es exactamente responsable de sus propio trabajo. Así, se cancela la frecuente fatiga por consensuar un manifiesto, que generalmente en estos ámbitos sólo tiene pretensiones de tipo eslogan.

⁷⁵ Hotel El Coloquio de los Perros, Valladolid. <http://hotelescolloquio.es/>

⁷⁶ Centro Médico Parquesol. <http://www.parquesolclinica.com/>

⁷⁷ Residencia Saga. <http://www.residenciasaga.es/es/>

⁷⁸ El 20 de Mayo de 2015, casi dos meses después de la finalización del proyecto, quedamos para algo así como pensar juntas.

Por tanto, este fogonazo inicial seguramente sí fuese útil como *reclamo* hacia agentes más o menos interesados en formar parte del *artworld*. El resto de los aspectos analizados⁷⁹ quedaron ocultos o fueron indiferentes gracias a la emoción de la primera cita⁸⁰.

Cuando la estética de protesta no va más allá de sí misma, nos estemos encontrando ante casos de formalismo activista, donde la forma o el “estilo”, con su potencia, desplazan al contenido. (...) Quizás podamos ampliar la noción de arte hasta el punto de que se confunda con la existencia. Así la efectividad formará parte de la “obra de arte activista”. En ese caso, habrá que tener en cuenta varios factores: el “juicio de valor” del activismo creativo se situaría en la zona de intersección entre la fuerza “artística” y las repercusiones políticas. En las “utopías de revuelta” se añadiría la cuestión del interés y el éxito de la experimentación comunitaria.

[Ramírez Blanco, 2014]



Imagen 88. Fotografía de Ian Berry (Agencia Magnum) sobre el movimiento ‘Reclaim the Streets’ en Oxford.

(Asuntos a contemplar)

⁷⁹ Me refiero a todo lo desgranado a lo largo del texto: legitimación y trabajo precario para la Fundación Municipal de Cultura, ineficacia ante los objetivos que proclama, ausencia de contenido, pérdida de tiempo, desprofesionalización, exageración de la misión, fabricación de simpatía, autopromoción como meta...

⁸⁰ Tras la resaca de aquella *fiesta del arte*, el ruido únicamente sirve para incrementar nuestro dolor de cabeza.

A partir de la deconstrucción de CreaVA (como caso ejemplar de la *tendencia* general de la Institución Arte), así como de las particularidades positivas en cada proyecto destacado, a continuación redactamos un listado (que es conscientemente fallido, discutible e incompleto) de algunos requisitos habitualmente poco señalados para ‘un camino otro’.

Sobre el planteamiento del proyecto :

- Debe ser perfectamente consciente de su posición pública y privada, y trabajar en consecuencia.
- Ha de establecer objetivos concretos y medibles. Una vez más, nunca *todo vale*.
- Ha de analizar los beneficios de diversos tipos y ser rentable, sostenible o consecuentemente ruinoso. El dinero es una atribución de valor y no exigirlo puede significar una carencia del mismo.
- Debe establecer departamentos claros de responsabilidad y jerarquías, aunque permitir la comunicación entre todos, favoreciendo la crítica interna.

Sobre el método de trabajo:

- En contra del ánimo acostumbrado, uno debe trabajar ‘menos de lo que *puede*’, evitando de esta manera la ansiedad, la histeria, la saturación o, sencillamente, la inexistencia de ‘tiempo muerto’ que imposibilitan (radicalmente) una reflexión lúcida .
- Se necesitan producir encuentros *regulados* por el trabajo, que no se dediquen exclusivamente a lo retórico puesto que ‘con las manos también se piensa’.
- Es fundamental utilizar el humor contra uno mismo y *burlar* el modelo acostumbrado evitando, no obstante, convertirse en una válvula de escape para éste.
- Constantemente, hace falta huir del pensamiento único, de la necesidad de consenso y del aplauso interno. Por lo tanto, asumir la subjetividad, las diferencias y el desacuerdo.

- Importa hacer uso de crítica externa durante el proceso. Una mirada que además aborde asuntos incómodos y problemáticos.
- Y además, mejoraríamos si no nos apropiásemos de la palabra ´arte´, si no mencionásemos a ´la cultura´. Si, en definitiva, no cayéramos en eufemismos.

Sobre la puesta en circulación :

- Nuestro método debe rechazar frontalmente el *estatus* de la profesión, su ´celebritismo´, las ´caras conocidas´ y anteponer la calidad del trabajo a su comunicación.
- La *comunicación* que se genere debe resultar verdaderamente informativa, abordando el proceso de producción y utilizando un lenguaje natural, que sea comprensible, sin atrezzo. Expresiones simples, claras, elementales y discutibles. De esta manera, incluiría a la crítica y a sus problemas, ahorrando florituras, ´trucos lingüísticos´ y aplausos fuera de lugar.
- Desde una comprensión crítica, necesitamos evitar los festejos, así como el consumo inmoderado de alcohol u otras drogas. Es la manera de favorecer una posibilidad adulta de emancipación.



Imagen 81. Una casa-clavo en la calle recién desarrollada en Nanning, en la provincia de Guangxi, el 10 de Abril de 2015. AFP / Getty Images.

Antes que nada he de decir que no me encuentro en un momento muy feliz de mi vida intelectual: tengo la vaga sensación, por ejemplo, de que aquí mis palabras resuenan sin el carácter de la novedad y de la actualidad.

(...)

Todos nosotros, hombres públicos de la cultura, nos consideramos en realidad inocentes. Algo que puede considerarse, sin duda, una culpa. Sin embargo, es precisamente gracias a esta ilusión culpable, la ilusión de la inocencia, que, de alguna manera, se abre camino en nosotros la única verdad posible, para que así pueda nacer ese “pequeño libro”, de historia y de vida (en palabras de Noventa), que luego se pierde sistemáticamente... (...) La “cultura subterránea”, como le ocurre siempre a las culturas nuevas, y por ende antioficiales, tiende ante todo, sin falta, a echar por tierra esa ilusión de inocencia y situar a quienes se ilusionan frente a su culpa.

Así pues, ante todo, esa cultura “nueva y subterránea” – en otras palabras, cronológicamente “joven”- NO QUIERE ser culpable de sentirse inocente. Y no sólo asume desde el principio su responsabilidad, sino que pretende que, justo después, la asuman también quienes ya lo hicieron una vez, *in illo tempore*, en el origen, cuando también ellos eran jóvenes.

(...)

La inocencia, para entendernos, se identifica con los valores constituidos. La destrucción de la inocencia es destrucción de valores.

[Pasolini, 2014(1973): 139-140]

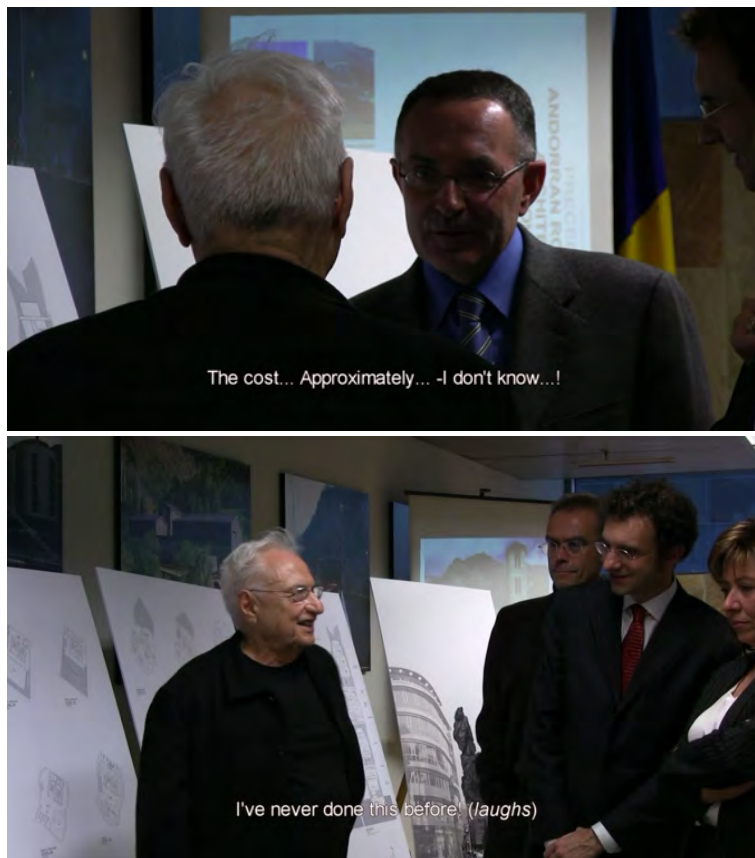
Capítulo III: Comentarios al *modelo* de artista

Imagen 82. Dos escenas de 'The Competition' documental producido por Angel Borrego Cubero.⁸¹

«Seguramente, si *The Competition* se proyectara para un público que no tuviera ninguna relación con la cultura arquitectónica la gran mayoría de espectadores llegaría a la conclusión de que los arquitectos son una pandilla de idiotas.»

Fredy Massad [Massad, 2015, 15 de junio: ABC]

⁸¹ 'The Competition' es un documental que narra los hechos alrededor de un concurso restringido convocado para la construcción de la sede de un museo nacional de arte en la capital del Principado de Andorra. Los aspirantes a participar en dicho concurso debían cumplir como principal requisito el de haber sido reconocidos con un premio Pritzker o un honor similar. Los hechos que el documental presenta tuvieron lugar a lo largo del año 2008, en plena explosión de la burbuja económica (recuérdese que la quiebra de Lehman Brothers sucedió en septiembre de ese año). Los seleccionados para la fase final de dicho concurso fueron Norman Foster (que posteriormente retiraría su participación), Zaha Hadid, Frank Gehry, Dominique Perrault y Jean Nouvel. En las imágenes puede verse a Frank Gehry discutiendo sobre su propuesta. La traducción de los subtítulos a continuación es mía.

En la escena #1: "Los costes... Aproximadamente... ¡no lo sé!"

En la escena #2: "Nunca he hecho esto antes" (risas).

Introducción

Este estudio presenta el problema del ‘artista como profesión romantizada’, que en la actualidad –en un contexto de doctrina capitalista- resulta ser el ejemplo por antonomasia de emprendedor creativo neoliberal. Con frecuencia la profesión se sustenta en espejismos cuyos *hábitos y consignas*, si se equiparan con otras profesiones de crisis más reciente (no sólo económica y social, sino de ‘genialidad’ como es el caso de la de la arquitectura), pueden leerse como claros disparates.

Se analizará para qué y a quién sirve una carrera -como ha demostrado ser la artística- de *concursante* incansable, evidenciando el despilfarro de herramientas dedicadas a orbitar en torno a una pequeña élite. Sector, además, que desde la producción se insulta a la vez que se imita.

Para comenzar estudiaremos la mitificación de la profesión, intuyendo que el servilismo al que se presta responde a poco más que a *acostumbramiento* y a egos dolidos. Rechazando entonces este *modelo* de artista contemporáneo, plantearemos una nueva relación con la profesión que sea independiente del circuito *artworld* y, a diferencia del mismo, económicamente autosuficiente y socialmente incluida. Para ello será imprescindible -en una estrategia diferente a la de la *inspiración* pero que no desprecia el potencial de *lo intuitivo*-, estudiar entornos, medir posibilidades, analizar necesidades sociales y comprobar cómo la *producción* afecta a la vida de una persona y cuánto está dicha persona dispuesta a pagar por ello.

1. Planteamiento del problema: *el artista como sapo besado*

«Comprométete a encontrar la verdadera naturaleza del arte. Vete a por aquello que nadie puede enseñarte. Vete a por esa comunión, esa auténtica comunión con tu alma, y la disciplina de expresar esa comunión con otros. Eso no procede de la competición. Eso procede de ser uno con lo que estás haciendo.»

Anna Deavere⁸²

1.1. En torno a la Teoría de Campos, la producción de legitimidad y su aplicación práctica en la fabricación de un anhelo por ser artista

De igual manera que en el resto de los campos sociales, comprobamos que en el del arte existen una serie de reglas —a menudo inconscientes— sobre el gusto, los deseos, las formas de representación y los valores *correctos*. Así pues, los actores sociales no estamos determinados por intereses exclusivamente económicos sino por este tipo de normativa generalmente tácita que hemos interiorizado, y a partir de la cuál llevamos a cabo nuestra *acción*. Pierre Bourdieu define estos códigos de pensamiento con el término *habitus*, y señala que su honda instauración no es casual sino que procede de la naturaleza misma de su estructura. El conjunto de esquemas aprehendidos son, además de estructurados, *estructurantes*. Es decir, ellos mismos (re)producen formas de conciencia.

⁸² Deavere, A. (2003). *Letters to a Young Artist: Straight-Up Advice on Making a Life in the Arts--For Actors, Performers, Writers, and Artists of Every Kind*. Anchor
La traducción es nuestra. Texto original:

Commit to finding the true nature of art. Go for that thing no one can teach you. Go for that communion, that real communion with your soul, and the discipline of expressing that communion with others. That doesn't come from competition. That comes from being one with what you are doing.
[Deavere, 2003]

Siguiendo a Bourdieu, la investidura en cada juego o campo -que significa la aceptación de equis conceptos- define lo que se consideran triunfos o pérdidas y por lo tanto, determina las jerarquías entre agentes. La *illusio* define a aquello que precisa cuál es el capital aceptado o eficiente en cada campo, así como su valor relativo. Aunque hay especies de capital (como el económico, el estatal o el social) eficientes en la mayor parte de los campos, Bourdieu destaca el tipo denominado *capital simbólico*, que existe en la medida en que es reconocido por los fieles a una determinada *illusio*. La posesión de dicho capital resulta imprescindible para el dominio del campo; para la obtención de legitimidad. La legitimidad se produce porque los dominados aplauden los principios simbólicos que llevan a regir a los dominantes.

El dominio del campo por tanto, consistirá en una *operación simbólica* que lleva a que los dominados apliquen -en sus propias representaciones- las categorías de los dominantes. De esta manera, los primeros llegan a asumir posiciones de sometimiento que, normalmente, ignoran como tales. Se comprende que el actor no sea por completo autor de sus prácticas, ya que en él actúa invisiblemente la *fuerza social*⁸³ en constante movimiento. Se trata de una *violencia* que, a menudo, «actúa suave, invisible, ignorada como tal, elegida tanto como sufrida, la de la confianza, el compromiso, la fidelidad personal, la hospitalidad, el don, la deuda, el reconocimiento, la piedad.» [Bourdieu, 1997]. El texto que sigue tiene por objeto evidenciar la pervivencia en el campo del arte de un *hábitus* imperante que tiene su reflejo en multitud de formas de *illusio* y de *doxa*. Formas como el deseo por ser artista, los sistemas de acceso o reconocimiento del arte; así como sus nefastas consecuencias para la situación ‘profesional’ del artista o para la trascendencia o consideración social del *artworld*.

⁸³ Tal ignorancia respecto a la dominación interesa mucho a la investigación debido a que se trata de una circunstancia especialmente paradigmática del contexto estudiado, (veremos cómo se instituye poder a través de actos de *Seducción*).

6. ¿Para qué, según vosotros, sirve el arte?

Depende de qué arte estemos hablando. La mayor parte del arte sirve para blanquear dinero, generar riquezas o hacer que aumente el ego del artista. El arte en el que creemos nosotros debería servir para concienciar, sensibilizar, ofrecer experiencias, provocar controversia, reivindicar...

Imagen 83. Respuesta colectivo Elgatoconmoscas en su cuestionario para el Archivo de Creadores de Madrid. [Elgatonconmoscas en *Archivo de Creadores*]

En un sentido profesional ¿Qué se le debe exigir al artista?

JM: El artista es el que me tiene que proporcionar un relato, una mirada que yo no tengo.

LV: Es muy curioso; el arte, en todas las culturas, es lo que más vale. No porque sea lo que más cuesta sino porque es donde las sociedades depositan de forma tácita el mayor valor.

JM: Finalmente no hay nada más real que el arte. Es lo que nos da el relato más exacto de lo que somos, de lo que realmente somos. Es la huella más certera que queda de una sociedad.

[Gatón, 2014, 6 de julio]



Imagen 84. Fotografía de un momento de la entrevista que realizamos a los galeristas de Espacio Mínimo (Madrid) en 2014 para Nex Valladolid.

Querido Joven Artista,

Gracias por tu lúcida carta. Envidio tu edad y tu caligrafía... No hay nada que pueda hacer respecto a la primera o la segunda, así que ahí va mi respuesta mecanografiada. Más que envolver mi respuesta en términos poéticos, he elaborado una lista de cosas que quizá quieras recordar mientras sigues el camino elegido de las artes visuales. Mientras la lees, imagínate ¡gritándotelas!

Primera y más importante, debes recordar que LOS ARTISTAS DIRIGEN LA ORQUESTA. Es fácil olvidarlo. A veces nos sentimos el último mono (el artista como víctima). Cuando un/una artista está en su estudio trabajando en un cierto aislamiento y produciendo objetos a partir de su imaginación, no hay nada de lo que llamamos el mundo del arte; no hay críticos, comisarios, historiadores del arte, o departamentos de historia del arte, no hay museos ni libros o librerías de arte y tampoco galerías de arte. Todo el tinglado se construye sobre un hecho central: el acto creativo en el estudio. No quiero ser arrogante, es la simple verdad. No sé si somos el plancton o la ballena, pero sé que somos indispensables.

Dicho esto, HAZ DE TU ESTUDIO TU SANTUARIO. (...) ¿Puedes imaginar una vida rica creativamente más allá de los convencionalismos de fama y triunfo económico? Si empiezas a contestarte esta pregunta mientras eres joven, te mantendrás erguido cuando llegues a la mitad o al final de tu carrera.

Te deseo lo mejor,

Gregory Amenoff, Nueva York [Nesbett, Bancroft, Andress (Ed.), 2005]

Este es un extracto de la respuesta que el reputado Gregory Amenoff escribía, hacia 2006, a un ficticio licenciado en Bellas Artes, dispuesto a dedicar su vida dicha causa. El texto forma parte de una publicación titulada ‘Cartas a un Joven Artista’, que está conformada por veintitrés respuestas de artistas famosos, con consejos para este supuesto joven. Para obtener dicho material, los editores Peter Nesbett, Shelly Bancroft y Sarah Andress, habían enviado una carta a cada artista, haciéndose pasar por el típico personaje repleto de ilusiones que es el artista recién titulado y procedente de un contexto neoliberal. Sobre sus intenciones, los editores declaran:

[El libro] proporciona un abanico mayor de opiniones y palabras sabias, a menudo sorprendentes, de muchos de los artistas más reverenciados hoy en día. Hemos leído estas cartas muchas veces y siguen emocionándonos, incitando nuestra curiosidad y enriqueciendo nuestra comprensión de lo mejor del mundo del arte y de las interioridades del trabajo de una mente creativa.

Publicamos este libro en un formato pequeño, de bolsillo, para animar a llevarlo encima -usándolo como inspiración cuando sea necesario— y para facilitar pasarlo a los amigos. Cai Guo-Qiang, que creció en China, se refiere a él humorísticamente como el “pequeño libro verde” asociándolo, al menos en el formato, al pequeño libro rojo de Mao. (...)

Como en el caso de Rilke, los consejos que ofrecen estas cartas trascienden la disciplina del arte: son lecciones de vida.

De esta manera, el libro contiene infinidad de fórmulas orientadas a la resistencia, auto-valoración, confianza y determinación, así como numerosas afirmaciones acerca de la supremacía espiritual o trascendental de la profesión de artista que vendrían a justificar los sacrificios que no se ocultan (y casi se presumen) de dicha *carrera*. Pese a la aparente divergencia en las opiniones y actitudes, su fondo está claro: el libro es un arma de *motivación*⁸⁴. No se trata, ni mucho menos, de un ejemplo aislado en la fabricación de misticismo en torno a la figura del artista. Si en algo se caracteriza esta ‘profesión’, es en la permanente actividad de justificación, pública o privada, por haber escogido un sacrificio tal. Y posiblemente, sea dicha redundancia de consignas ascéticas, bucólicas e incluso esquivas, el pormenor desde el cuál presentir que algo *anda raro*.

¿Qué observas con atención a la hora de escoger un artista?

JRM: A su capacidad para devenir *su propio* mundo.

(...)

¿Qué consejo le darías a alguien que deseara abrir hoy una galería de arte?

JRM: Persistencia y resistencia mientras la *aventura* continúa.⁸⁵

[Llorca, 2014]

⁸⁴ motivar.

1. tr. Dar causa o motivo para algo.

2. tr. Dar o explicar la razón o motivo que se ha tenido para hacer algo.

3. tr. Disponer del ánimo de alguien para que proceda de un determinado modo. U. t. c. prnl.

⁸⁵Extracto de la entrevista al galerista Joaquim Ruíz Millet (galería H2O). La traducción es nuestra. Texto original:

What do you look closely at when choosing an artist?

At their capacity of becoming a world of their own.

(...)

What advice would you give to someone who wants to open a gallery today?

Persistence and resistance while the adventure lasts. [Llorca, 2014]

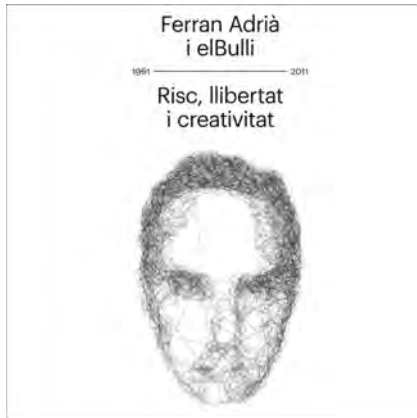


Imagen 85. Cartel de la exposición 'Ferran Adrià y El Bulli 1961-2011. Riesgo, libertad y creatividad'.⁸⁶

Es de recibo señalar que también la figura del *emprendedor* -de la cuál andan tan necesitados los países en situación de crisis económica, como el nuestro- recibe una cantidad y unas formas de *romanticismo* parecidas: luchar por unas ilusiones, creer en sí mismo y no tener en cuenta nada más que lo que dicte el corazón⁸⁷. Así pues, emprendedor y artista soportan los abusos sufridos mediante 'su sueño', con la salvedad de que el primero al menos cuenta con unos objetivos medibles (autonomía económica, por ejemplo), mientras que al artista siempre le quedará el argumento de 'la incomprensión' para sostenerse en una infinita situación de miseria.

Sé que es completamente imposible para mí modelar, pintar o dibujar una cabeza, por ejemplo, tal y como la veo y, sin embargo, eso es lo único que estoy tratando de hacer. Todo lo que seré capaz de hacer será tan sólo una pálida imagen de lo que veo y mi éxito será siempre inferior a mi fracaso o, quizás, el éxito será igual al fracaso. No sé si trabajo con objeto de hacer algo o con objeto de saber por qué no puedo hacer aquello que me gustaría hacer.⁸⁸ Alberto Giacometti en 1959

⁸⁶ Palau Robert de Barcelona. Ocho salas repletas de documentos, vídeos y objetos de diseño muestran la historia del célebre restaurante de Ferran Adrià desde sus orígenes hasta la nueva etapa de El Bulli Foundation.

⁸⁷ Innumerables espacios webs, revistas e incluso congresos se orientan a arrojar ánimos sobre la figura del emprendedor. Ejemplo de ello es esta página con numerosas "Frases para Emprendedores". <http://www.soyentrepreneur.com/26126-frases-para-emprendedores.html>

⁸⁸ La traducción es nuestra. Texto original:

I know that it is utterly impossible for me to model, paint or draw a head, for instance, as I see it and, still, this is the only thing I am attempting to do. All that I will be able to make with the only pale image of what I see and my success will always be less than my failure or,



Imagen 86. Imagen de presentación de la Unión de Emprendedores, que se define como «un grupo de Profesionales con la intención de compartir nuestra amplia experiencia en el mundo de la empresa. Creemos firmemente que la “UNIÓN DE TALENTOS” es la clave del éxito.» [Unión de Emprendedores]

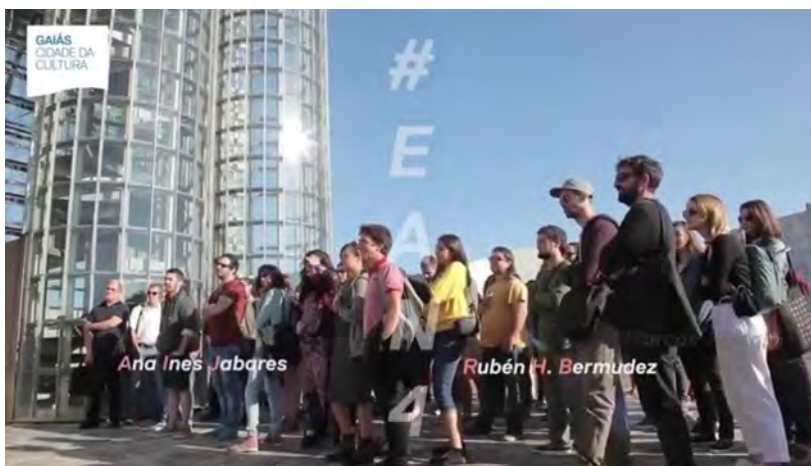


Imagen 87. Imagen del ‘IV Encontro Artistas Novos’ (Encuentro de Nuevos Artistas) celebrado en la Cidade da Cultura (Ciudad de la Cultura)⁸⁹»

perhaps, the success will be equal to my failure. I do not know wether I work in order to make something or in order to know why I cannot make what I would like to make.

Alberto Giacometti. París, 17 de Mayo de 1959, Declaración incluida en *New Images of a Man* (The Museum of Modern Art, New York, 1959,).[Horodner, 2012: 83]

⁸⁹El encuentro se presenta declarando que « busca favorecer la convivencia entre artistas emergentes gallegos y procedentes de otros lugares, además de poner en contacto a los participantes con otros agentes del sector como críticos, comisarios o *art followers* (...)Cada uno de los participantes tendrá la posibilidad de realizar una presentación pública centrada en su trabajo y proyecto creativo personal, sirviendo de plataforma y escaparate de sus creaciones. Además la Cidade da Cultura abre la posibilidad de que algunos de los participantes sean elegidos para realizar una intervención artística en las Torres Hejduk del complejo, convirtiendo esta infraestructura en un lugar dedicado al arte y a la creatividad

«El éxito no se calcula en términos de cuánto cuesta una obra; también se mide en la cantidad de veces que un artista aparece en la lista de artistas-visitantes en escuelas de arte, o cómo de a menudo se le encarga hacer proyectos específicos en Kunsthallen y espacios de arte. Quizás esto tiene que ver en porqué los artistas mismos producen más atención que su trabajo; su fama tiene un valor propio, y hace su funcionamiento- ¿está articulado sobre su trabajo? ¿Tiene contactos? ¿posee glamour artístico?»

Lane Relyea⁹⁰

Por otro lado, es sospechable que lo que se conviene como ‘artista de éxito’ depende, en gran medida, de la calidad del personaje creado y de lo que éste convenga a la institución que le apoya. Un ejemplo de esta relación se muestra en la financiación del Expresionismo Abstracto que el gobierno estadounidense (por medio de la CIA) llevó a cabo durante la Guerra Fría⁹¹. Se trataba de un movimiento pictórico que, al exaltar la ‘libertad total’ con que había actuado el artista, venía a vender la democracia del pueblo estadounidense, frente a la dictadura (‘contra-individual’) de la Unión Soviética (que naturalmente tenía en el Realismo Socialista su propio arte instrumental). A fin de comprobar la fabricación de aura en torno a la figura del artista, estudiaremos una prédica más que frecuente y muy de actualidad: *la libertad individual*.

Uno de los lemas que con mayor vigor domina el edén del arte viene a proclamar su total *ausencia de reglas*. Es éste un manifiesto que procede, como no podía ser de otra manera, del Romanticismo; y más concretamente de la figura de Francisco de

⁹⁰ La traducción es nuestra. Texto original:

Success isn’t just quantified in terms of how much a work sells for; it also is measured by how often an artist appears on the visiting-artist roster at art schools, or how often one is commissioned to do site-specific projects at Kunsthallen and contemporary art spaces. Perhaps this relates to why artists themselves draw more attention now than their work; their celebrity has a value of its own, as does her functioning –are they articulate about their work, do they have connections, do they look glamorously arty?

Lane Relyea. in “Talk: Rainer Ganahl, Paul Mattick, Raymode Moulin, Lane Relyea, Richard Shiff, Katy Siegel”, in Katy Siegel and Paul Mattick, *Art Works: Money* (New York: Thames & Hudson, 2004), pg. 184 [Horodner, 2012: 128]

⁹¹ Vía] STONOR SAUNDERS, Frances, *La CIA y la Guerra Fría Cultural*, Barcelona, Editorial Debate, 2001. (Ed. original: *Who paid the pipe? The CIA and the Cultural Cold War*, United Kingdom, Granta Books, 1999).

Goya y Lucientes. Citando al maestro, Joaquín Vaquero engarzó su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, dándole por título ‘No hay reglas en la Pintura’ [Vaquero, 1998]. Si bien es cierto que el circuito del arte demuestra ser capaz de absorber literalmente cualquier cosa, no es menos cierto que dicha absorción únicamente es válida dentro de las *fronteras* del circuito mismo que, por otro lado, están perfectamente regladas. Es decir, en una actitud sin duda posmoderna, el circuito del arte presenta una contradicción intrínseca, ya que resulta ser *conservador* y *progresista (radical)* al mismo tiempo.

Se puede aventurar que gran parte del posmodernismo es políticamente opositor pero económicamente cómplice. El posmodernismo es radical en tanto desafía a un sistema que todavía necesita de valores absolutos, de fundamentos metafísicos y de sujetos auto-identificados; contra eso lanza la multiplicidad, la no identidad, la transgresión, el relativismo cultural. El resultado, en su mejor parte, es una subversión llena de recursos contra el sistema dominante de valores, al menos en el nivel de teoría. (...) Pero el posmodernismo falla a menudo en reconocer que lo que pasa por el nivel de la ideología no siempre sucede en el nivel de mercado. El capitalismo es el orden histórico más pluralista jamás conocido, que transgrede incesantemente las ataduras, desmantela oposiciones, aglomera diversas formas de vida y sobrepasa continuamente la medida.

En suma, el posmodernismo reproduce algo de la lógica material del capitalismo avanzado y dirige su agresividad hacia sus fundamentos espirituales.
[Eagleton, 1995]

Sobre la reglamentación o códigos de conducta que definen el aparato del arte hay escrito un documento de referencia titulado ‘Manual de Estilo del Arte Contemporáneo’ (Anómalos, 2006). Con lucidez, soltura y unos niveles de especificidad admirables, su autor Pablo Helguera describe la normativa que finalmente rige el funcionamiento interno de la esfera artística, terminando por evidenciar que poco o nada de lo que en ella importa tiene que ver propiamente con la obra de arte. Una colisión directa con aquella norma goyesca acerca de la inexistencia de normas para el arte. Pero sobretodo, un jarro de agua fría sobre la inflamada mente de *creadores* que basan su tragedia en *alucinaciones* inducidas sobre las que Helguera, simpáticamente, ironiza.



Imagen 88. En la fotografía, el ‘bag’ reza: “Fui a la escuela de arte y todo lo que obtuve fue esta maldita actitud”. La frase se enmarca en una estampa icónica del ambiente ‘alternativo’ y ‘creativo’ noreuropeo.

En los albores del modernismo, los artistas trabajaban arduamente en sus estudios, usualmente en aislamiento, sufriendo toda clase de privaciones, hasta ser descubiertos por un galerista, crítico o curador (en aquella época conocidos como “conservadores”). En la era actual, sin embargo, el sufrimiento artístico no ha desaparecido, pero se ha transformado. En lo que respecta a los artistas profesionales, pocos pasan la vida en sus estudios, viviendo en cambio una vida nómada entre aeropuertos, recuperándose del *jetlag* entre inauguraciones y eventos sociales, realizando más trabajo en sus *laptops* e intercambiando e-mails que en el estudio mismo. Los artistas suelen darse cuenta tarde de que la formación en la escuela de arte les es completamente inútil y como resultado tienen que tomar cursos adicionales para aumentar sus conocimientos en tecnología, administración de empresas, publicidad y/o ingeniería. El artista de hoy en día, asimismo, tiene que asistir a cenas interminables con coleccionistas y pasar noches enteras escribiendo propuestas y formularios de becas.

De la misma manera, el gusto artístico no es ya decidido exclusivamente por un pequeño grupo exclusivo de *connoisseurs*, con amplio conocimiento de la historia del arte, sino por los vaivenes económicos que vienen influenciados por aquellos que tienen los mayores recursos de adquisición de obra. El artista contemporáneo deberá de saber utilizar estos vaivenes, conocidos como *trends*.

[Helguera, 2006: 12]

1.2. Detección de ´actitudes artísticas´. Observación de estos síntomas por medio de la *transprofesionalidad*

«La idea del artista como alguien a quién su don le aparta, o alguien que únicamente llega a ser artista debido a que su historia vital le ha separado es, casi, completamente deficitaria. El artista, por el contrario, es alguien que hace algo mejor que la gran parte de la gente. [...] El concepto de artista como alguien de otro tipo resulta fatal para el desarrollo de cualquier forma artística que satisfaga las sensibilidades desarrolladas por los individuos criados bajo el impacto de esas formas. [...]

El concepto de artista y su consiguiente concepto de bellas artes son dos malos accidentes de nuestra tradición europea local. Es interesante entender cómo, aquello que limita nuestra experiencia se debe únicamente a un punto de vista europeo, y quizás el display del siglo XXI proceda de otras culturas y se oriente hacia una condición holística.»

Margaret Meard⁹²

Con el avance del liberalismo estas características -o peculiaridades normativas- del artista se extienden a otros ámbitos que manejan (o deciden manejar) la *creación*. En lugar de tomar una dirección orientada -como en tiempos pre-liberales- a mimetizarse con la sociedad (recuperando así algo de afección o *humanidad*), el artista ha contagiado su *estatus de original* a otras ocupaciones. Así pues, encontramos que gran parte de los roles sociales ahora también pretenden significarse, separarse y justificarse por medio de lo expresamente *individual*.

⁹² Meard, M. (1943) *Art and Reality, from the stand point of cultural anthropology..*
La traducción es nuestra. Texto original:

The concept of the artist whose gift sets him apart, or who only becomes an artist because his life history has set him apart, is almost wholly lacking. The artist, instead, is the person who does best something that other people, many other people, do less well. [His products, whether he be a choreographer or dancer, flutist or pot-maker, or carver of the temple gate, are seen as differing in degree but not in kind from the achievements of the less gifted among his fellow citizens.] The concept of the artist as different in kind is fatal to the development of any adequate artistic form that will satisfy all of the sensibilities which are developed in individuals reared under the impact of these forms. [Our own Middle Ages as well as many great cultures of the past developed complete harmonious rituals that involved the experience of every sense and] the concept of the artist and the related concept of fine arts are both special bad accidents of our own local European tradition.

It is interesting to understand how it might just be a European angle that limits our experience, and maybe the 21st century display will come from other cultures and go towards a holistic condition.

[Oosterman (Ed.), 2015]

Por ejemplo, en los últimos años la profesión de arquitecto tomó un *giro artístico*⁹³ apareciendo, entre otras consecuencias, la figura del ‘arquitecto-celebrity’, que basa su carrera más en la marca personal y excentricidades propias del genio, que en un rigor sencillamente profesional. Dicha eclosión tuvo que ver con la burbuja inmobiliaria de principios de los dosmiles, cuyos presupuestos favorecieron la normalización de excesos en la construcción. La profesión era altamente demandada y los alumnos de mejores calificaciones⁹⁴ se machacaron en recibir una educación a menudo orientada hacia perfiles de *creador*.⁹⁵

⁹³ Tomamos el concepto ‘giro artístico’ de Andrés Carretero, quién escribe:

Es interesante interrogar en paralelo la desaparición, progresiva y sistémica, de las condiciones de posibilidad que permiten la construcción de auténticos acontecimientos arquitectónicos entre nosotros, y el cada vez más presente *artistic turn* o giro artístico de la arquitectura como disciplina, con las implicaciones discursivas que conlleva.
[Carretero, 2015: *scalae*]

⁹⁴ Un artículo reciente publica un cuadro que resume el descenso de la nota de corte para acceder a los estudios de arquitectura, desde el curso 2010/2011 hasta el curso 2013/2014. La media nacional desciende de un 9,29 a un 7,82, encontrándose profundas diferencias entre escuelas (En la ETSA Barcelona. La progresión fue 9,6 > 6,47; en la ETSA Valladolid 9,43 > 6,99; frente a la ETSA Politécnica de Madrid que tan sólo descendió 10,78 > 9,97).

Entre las conclusiones del estudio destacan los siguientes aspectos:

-Se mantiene el carácter vocacional de la carrera, ya que a pesar de lo bajas que son las expectativas de encontrar un empleo, los centros siguen completando su cupo de plazas sin problema año tras año.

-Aunque la demanda ha bajado ligeramente, no lo ha hecho ni de lejos en proporción a la bajada de la actividad en la profesión, lo que nos hace plantearnos si los futuros alumnos están suficientemente informados al respecto.

[¿Cuál es la Nota de Corte de Arquitectura en las escuelas españolas? en *Arquiparados*]

⁹⁵

¿Por qué esta desproporción desmesurada de arquitectos? En parte debido a la burbuja inmobiliaria, que provocó que proliferasen el número de escuelas de arquitectura y, por ende, de arquitectos hasta alcanzar, e incluso sobrepasar, la demanda que la burbuja reclamaba para saciar su “inagotable apetito”, pero eso no funcionó, la burbuja si se sacio, vomitó y arrastró a todos los que flotaban en ella y entre ellos a los miles de arquitectos que habían “disfrutado” de ella, aunque más bien lo que proliferó en el sector fue la precariedad laboral, los contratos basura y la obligación de trabajar como *freelance* que suena muy bien, pero que en español es el autónomo de toda la vida.

En consecuencia tenemos: muchos arquitectos en paro, muchos arquitectos formándose y muchos jóvenes entrando en las escuelas, lo que se traduce en muchísimos más arquitectos. Pensarás, bueno esto cuando yo haya acabado habrá pasado, ¿de verdad lo crees? El sistema lejos de recuperarse sigue hundiéndose y algunos dicen que aún no ha tocado fondo, aunque se recupere, que tarde o temprano lo hará, nunca llegaremos a las cotas que alcanzo el ladrillo en los años de bonanza, el sistema no tiene, ni tendrá, la capacidad de absorber a tantos arquitectos, es sencillamente imposible.

Nuestra profesión ha pasado de ser un grupo económica y socialmente poderoso, aunque poco solidario, a ser un grupo numeroso y pobre, que sigue siendo poco solidario. Hemos de comprenderlo pronto y adaptarnos a ello.



Imagen 89. Fotografía que encabeza la publicación de Masters of Concrete titulada '9 de cada 10 arquitectos son menos interesantes de lo que parecen en sus fotos de perfil.' ⁹⁶

Sin embargo, frente al dilatado parón de la construcción y ante la práctica inexistencia de 'trabajo de arquitecto' en el continente (a excepción del puesto de técnico especializado en grandes corporaciones ⁹⁷), los recién Licenciados en

Tú tienes la oportunidad de elegir qué quieres hacer, estudia arquitectura si es lo que crees que te gusta, pero hazlo sabiendo que casi con toda seguridad tendrás que dedicarte a otra cosa

[¿Por qué NO estudiar Arquitectura? Algunas razones para no elegir esta carrera en Arquiparados]

96

Sus parejas confirman que "se quedan enseguida sin temas de conversación.

Un reciente estudio elaborado por el Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad de Massachusetts revela que 9 de cada 10 arquitectos muestran un "mundo interior absolutamente sobredimensionado" en sus fotos de perfil. "Es común que aparezcan mirando a algún punto por encima del horizonte, mordiendo lápices o meditando en la penumbra", declara la responsable del estudio, "pero fuentes cercanas nos confirman que en esos momentos de supuesta reflexión están en realidad pensando en asuntos anodinos como si podrán utilizar esa misma foto para el perfil de Facebook". La mayoría de los encuestados comentan también que "el blanco y negro ya no cuela, ahora google te pone esas fotos al lado de alguna en una conferencia y se ve la carne triste". A pesar de que es una práctica común, trabajadores cercanos a grandes figuras se muestran frecuentemente decepcionados con sus jefes: "es desolador ver cómo comparte en su muro frases de Risto o Cárdenas y después una foto de una magnífica casa de Neutra". Otra práctica habitual, comentan desde el equipo del estudio, es "intentar alcanzar realmente el nivel de interés que aparentan en las fotos, pero mezclan Nietzsche con autoayuda para emprendedores y se arman unos líos muy gordos".

[9 de cada 10 arquitectos son menos interesantes de lo que parece en sus fotos de perfil en Masters Of Concrete]

97

En Madrid, la carrera se imparte en nueve escuelas, mientras que en Chicago, con casi el doble de población, apenas en dos. Desde que arrancó la crisis se han abierto nueve centros más en España y otros dos están pendientes de apertura.

¿A quién beneficia que haya tantos estudiantes?, se preguntan en el Sindicato de Arquitectos. "Hay quien buscaba mano de obra hipercualificada. Gente muy formada, con conocimientos en programas informáticos muy específicos e incluso doctorandos, que en muchos casos trabajaban sin contrato o como becarios jornadas interminables por remuneraciones ridículas o casi inexistentes", contestan sin dar nombres. Lamentan que los aspirantes a cursar esta carrera desconozcan su precariedad: "Son unos estudios muy duros, muy vocacionales, y actualmente en España no son garantía de un trabajo digno".

[Silió, 2015: *El País*]

Arquitectura se encuentran, como los de Bellas Artes, suspendidos en la *autoconvicción* sobre su importancia que aprendieron durante la carrera. Por ser la situación de *excedente* social del arquitecto más reciente que la del artista, su evolución/involución muestra, de una forma más clara que la del arte (posiblemente en el campo artístico hayamos normalizado ciertos *modelos* hasta el extremo de creérmolos) una situación profesional poco menos que agónica. Así pues, el ‘intrusismo’ de los arquitectos al producir ‘cosas artísticas’, se puede leer como un *grito* desesperado de estos profesionales que, en un sentido de *demanda*, son hoy prácticamente innecesarios⁹⁸. A modo de ejemplo *reflectante* de las propias costumbres del Licenciado en Bellas Artes, en el siguiente apartado observaremos casos recientes de Licenciados en Arquitectura que *giran hacia el arte* o ‘se artistizan’.

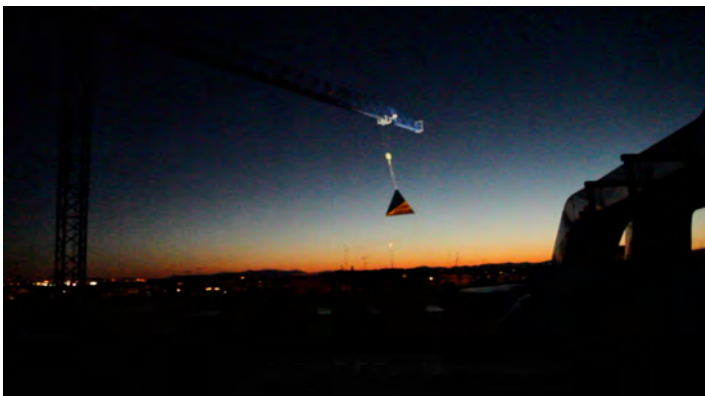


Imagen 85. Fotografía de la intervención realizada por el estudio de arquitectura ‘Taller de Casquería’ en una Picnic Session organizada por el Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M), el 21 Junio de 2012.

⁹⁸ Lo que con esta cruda afirmación ponemos en evidencia no es sino la *ambivalencia* del territorio de las artes. Su capacidad para acoger aquello que socialmente se deshecha y por lo tanto, para operar en lógicas distintas a las *profesionales*.

Sin embargo, como ocurre con cualquier instrumento ambivalente, sólo su empleo consciente lo energiza, lo carga de acción. Otra cosa en relación a este carácter perpetúa cierta evolución grisácea. Un amargo consuelo para quién lo consiente.

(...) nuestras sociedades modernas, que se pretenden laicas, están por el contrario gobernadas por conceptos teológicos secularizados que actúan con tanta más potencia que no son conscientes de ello. Nunca vamos a comprender lo que pasa hoy si no entendemos que el capitalismo es en realidad una religión. Y, como decía Walter Benjamin, se trata de la más feroz de las religiones, pues no conoce ninguna expiación...
[Agamben, 2012: *Telerama*]

No obstante, antes de comenzar con una revisión de actitudes que asumen *lo peor* del arte (del *artworld*), conviene reconocer una profunda positividad y señalar la contrapartida potencial de estas circunstancias. Dicha *parálisis* en ocasiones produce una toma de posición desde cada ‘profesión’. O mejor dicho, desde cada *rol*. Sirve para asimilar que no necesariamente hablamos de arquitectura cuando se produce construcción, ni dejamos de reconocerla cuando no se produce la misma. (Igual que hace tiempo que sabemos que no todo lo que se pinta es pintura, y que tampoco hace falta utilizar *colores* para que exista). No se trata de una simple negación matérica o de responsabilidad de la práctica, sino de su puesta en circulación a través de lo estrictamente esencial. La parálisis de la acción, por fin, podría llegar a servir para una detección de su *importancia*. Y en un toque de carambola, sirve para desafiarnos a nosotros -a los Licenciados en Bellas Artes para los quién quizás se habían fabricado algunos territorios- y hacer obvio que si algo no debe ocurrir en ‘los espacios del arte,’ es que *pertenezcan* a una misma formación (idealmente, a nadie).



Imagen 86. Imagen de la obra ‘Sin Título’ del artista Jirí Kowanda, realizada el 3 de Septiembre de 1977. (-En una escalera mecánica... dándome la vuelta, miré a los ojos a la persona situada detrás de mí).

"Sometimes a collaboration, sometimes a competition", escribe Hal Foster en *The art-architecture complex* (Verso, 2011). Vuestro trabajo como arquitectos se relaciona directamente con el arte contemporáneo, a través de colaboraciones con Alicia Framis o María Jerez, y una presencia recurrente en la institución que os ha permitido desarrollar proyectos específicos en centros como el MNCARS, Matadero Madrid o Tabakalera. Ese espacio de oportunidad dentro de la cultura en general, y de la institución arte en particular, implica un desplazamiento en la esfera pública que traslada la construcción cívica a otro foro. ¿Pensáis que podría configurar un punto de no retorno ante la falta de oportunidades profesionales disciplinares?

UF: Una vez escuché a Beatriz Colomina explicar cómo la práctica arquitectónica se despliega en varios estratos más allá de la "construcción", en lugares como las prácticas docentes, las publicaciones, la arquitectura efímera de pabellones y, cómo no, en la interacción con el arte y los medios. Cada uno de estos espacios actúa como un laboratorio donde se problematizan las agendas y se retroalimentan los marcos que, en otro momento, también pueden ser testados en la edificación. (...) En el taller *Las paradojas de la arquitectura política* (Tabakalera, 2015), releímos el texto de Jacques Rancière, *Las paradojas del arte político*, cambiando la palabra "arte" por "arquitectura".

[Carretero entrevista a Fogué, 2015: A*DESK]

Además de la ingente cantidad de Licenciados en Arquitectura que desembocan⁹⁹ su ansiedad creadora en territorios originalmente fabricados para Licenciados en Bellas Artes¹⁰⁰, se observan otras acciones de arquitectura que producen guiños descarados al *artworld* y que, por desgracia, comparten sus mismas estrategias de consuelo. Estrategias que, por otra parte, mantienen y consolidan el juego de egos, personalismo y genialidad, propio del sistema que se ha demostrado fracasado.

99

¿Es ahora el espacio del arte el propio de la arquitectura? Aun esforzadamente, y una vez superados los procesos y tiempos de gestión —cada vez más parecidos a un proyecto arquitectónico en lo que a burocracia se refiere—, la todavía relativa inmediatez del arte permite poner a prueba problemas arquitectónicos, propios de una disciplina en desintegración. El registro, la documentación y el archivo tienen cada vez más presencia en la contemporaneidad como herramientas para preservar, al menos temporalmente, los momentos donde la arquitectura ocurre. Atención.

[Carretero, 2015: *scalae*]

¹⁰⁰ Leo Serrano, Taller de Casquería, Javier Chozas, Miguel Guzmán, Andrés Carretero, Juan Carlos Quindós son licenciados en arquitectura que desarrollan una parte significativa de su carrera (sino toda) en el *artworld*. Por sólo citar a algunos casos de nuestro circuito más cercano.

«61. El representante del espectáculo unificado (la estrella del espectáculo) es lo contrario del individuo, el enemigo del individuo tanto para sí mismo como para los demás. Al desplazarse hacia el espectáculo como modelo de identificación, el individuo ha renunciado a toda cualidad autónoma.»

Guy Debord, [Debord, 1967, 2010: 65]

La exposición ‘The Architect is Present’ presentada en el Museo ICO en 2014, pone en evidencia lo verdaderamente problemático (violento) de las profesiones del *self-branding*. Según cuenta su presentación, esta muestra aunó a una serie de arquitectos «exponentes todos ellos de una arquitectura comprometida y austera que se desarrolla en entornos de economía precaria y en la que la escasez de recursos estimula la inventiva técnica y la participación comunitaria.» [The Architect is Present en *Fundación ICO*]. Aparte de un título esencialmente efectista, (porque resultaba difícil hallar alguna vinculación sólida entre la *performance* de Abramović y el planteamiento y contenidos de esta exposición), la muestra utilizaba una situación desoladora para presentar -por medio de un vano sentimentalismo que huye de la reflexión acerca del porqué de esas condiciones- a sus supervivientes (?) como héroes de una época. El *giro artístico* ocurre aquí en los sistemas para presentar cierto trabajo como un ‘acto bravo’, plagarlo de alabanzas y, con esa oleada de ovación, cubrir o saturar los hechos de manera que el *personalismo* se superponga a la valoración. Algo que recuerda directamente a los modos de acción de la muestra CreaVA (y de tantas otras iniciativas ‘por el arte joven’), analizados en el capítulo anterior. En su blog del ABC Cultural, ‘La viga en el ojo’, Fredy Massad desnuda tanta historia de superación:

No parece haber para Fernández-Galiano una necesidad de reflexionar seriamente y a fondo sobre las necesidades de ese nuevo panorama que con tanto ahínco se empeña en presentarnos y al que aferrarnos. Es decir: no parece haber obligación de reflexionar sobre las estructuras y personajes que llevaron al fracaso al modelo anterior. Por eso, hoy, es alguien capaz de ir de la arquitectura del súper-consumo a estas arquitecturas vernáculas, primitivas: hacer una laudatoria a Bjarke Ingels (ese «autor cuya actitud es aún más fascinante que sus obras (...); que reúne una curiosidad inquisitiva y una franqueza que desarma; al que ningún desafío arredra y que se mueve en bicicleta por la Gran Manzana mientras concibe obras colosales») y, simultáneamente, estar haciendo germinar un nuevo *star-system* de la austeridad sin aparentes contradicciones, creando un llano sentido de continuidad. No querer entender ni reconocer que una de las asignaturas pendientes más urgentes para la arquitectura es acabar de una vez por todas

con el personalismo, los personajes deslumbradores, y las fascinaciones y que la ahora sacralizada austeridad no debe entenderse como un valor en sí mismo sino como un factor más que puede contribuir a determinar la arquitectura presente pero no desde una comprensión tendenciosa, impostadamente ética. (...)

La principal falacia sobre la que se basa el *modus operandi* de Fernández-Galiano es el descontextualizar para sublimar (...) la presentación de estos arquitectos como singularidades, como efigies, como héroes de nuevo cuño, aislándolos de sus contextos sociales, sus influencias, creando así productos acertados al gusto del consumo rápido. (...) Los destiñe, los confunde y los transforma en productos perecederos, a-ideológicos: un juego peligroso en el que perecerán aquellos que realmente tienen algo que aportar y en el que triunfarán los astutos, dejando al fabricante de estrellas en la posición indemne que siempre tuvo.

[Massad, 2014, 24 de abril: ABC]



Imagen 87. Cartel promocional de la exposición 'The Architect is Present' (Fundación ICO) y figuras de cartón expuestas durante la muestra. En su publicación, Fredy Massad señala directamente este display.¹⁰¹

101

En *The Architect is Present* la delación se advierte en la instalación de recortables de fotografías a tamaño natural, de diferentes individuos anónimos y algunos de los arquitectos participantes, formulando frases, insertas en bocadillos de cómic, dejando entrever a las claras la intención sentimentaloides de una exposición paternalista y oportunista que quiere jugar a ser humana. Un mero escaparate, donde cualquier una lectura crítica está ausente, en la que el intento de teorización y de introducir una cierta rabia que aliente a las transformaciones han sido reemplazadas por historias de superación, un buenismo voluntarioso. No pone en cuestión, ni analiza ni profundiza en cuestiones que debería analizar, crea únicamente espejismos de fascinación que engañosamente prometen falsas expectativas en lugar de propiciar la crítica y entroniza a unos arquitectos con una etiqueta, de nuevo efímera y triunfalista. [Massad, 2014, 24 de abril: ABC]

Un inevitable paralelismo con este escenario se produce en plataformas de presentación o distribución de la idea de ‘arte contemporáneo local’, como es el Archivo de Creadores de Madrid. Cada ‘creador’ es presentado con sus respuestas a un cuestionario estándar que comienza así: *¿Por qué decidiste elegir como profesión la práctica artística?* Y nueve cuestiones después el cuestionario indaga: *Muchos artistas plantean la cuestión de que les resulta difícil vivir de su trabajo, ¿cómo te afecta la cuestión económica a la hora de trabajar? ¿Crees que condiciona tu obra?*

Hablar de *profesionalidad*¹⁰² en este panorama es casi irónico, puesto que ninguno de los creadores parece ‘vivir de’ ese trabajo. El resto de las preguntas distraen con interrogantes acerca de su formación, lo que buscan expresar, recursos formales, la escena madrileña, su relación con otros agentes o temas. Una vez más, las anécdotas alrededor de *la figura* sustituyen al problema fundamental: si la Plataforma declara que su objetivo es «dar a conocer entre el público especializado y el público general, tanto en nuestra ciudad como a nivel nacional e internacional, el *trabajo* de los creadores madrileños» [Archivo de Creadores], es preocupante que dicho trabajo (como oficio, como regularidad, como actividad socialmente inscrita y no como tarea puntual además de generalmente gratuita) no exista.

¹⁰² En ‘Descubrir el camino’ Marina Müller sintetiza las definiciones de *vocación*, *ocupación*, *profesión* y *trabajo*, estableciendo sus diferencias esenciales. A continuación presentamos estas explicaciones a fin de concretar de qué conceptos hablamos:

Vocación proviene del latín y quiere decir llamada. Desde el punto de vista religioso es concebido como la llamada por la cual Dios determina que nos inclinemos a algún estado, carrera o profesión. Desde el punto de vista de la psicología esta llamada proviene de la propia subjetividad y es concebida como el conjunto de procesos psicológicos que una persona moviliza en relación al mundo profesional en el que pretende insertarse. Esta vocación es individual y resume la historia personal conjugándola con las connotaciones y limitaciones sociales, ocupacionales, económicas, etc. En este sentido, la vocación no viene dada sino que se va construyendo.

La *ocupación* es la actividad que impide emplear el tiempo en otra cosa; es el empleo, oficio, profesión o cualquier otra actividad que llene el tiempo de una persona.

La *profesión* es el oficio que una persona tiene y ejerce públicamente obteniendo una remuneración; requiere un estudio, capacitación y habilitación.

El *trabajo* es la actividad con la que se producen bienes económicos, sociales y culturales, que son útiles a otras personas con las que quien trabaja entra en una relación regulable por las leyes vigentes y por la cual recibe una retribución.

[Müller, 1972]



Imagen 88. El artista Kristoffer Ardeña durante su entrevista para el Archivo de Creadores responde a las preguntas sobre la definición de su trabajo (img. #1) y sobre a la elección de su profesión (img.#2). [Kristoffer Ardeña en Archivo de Creadores]

1.3. Estudio de las correspondencias entre arte frente al no-arte y enumeración de servidumbres u opciones pasivas con las que se topa el primero

¿Y para qué hace falta tanto *misticismo* en estas ‘profesiones’? ¿Quién necesita este derroche de admiración? ¿Serán artistas y neo-artistas (los derivados de otras profesiones que imitan dicha *puesta en escena*) fundamentalmente, individuos con carencias afectivas? A continuación elaboraremos una lectura sobre el ámbito que promueve la elaboración de una profesión naturalmente gratuita y que exige florituras en torno a un autor. El objeto es detectar los *motivos* que explican su continuidad.



Imagen 89. Extracto de la videoinstalación del colectivo Somosnosotros. Se trata de una presentación trágica, irónica y bastante veraz sobre la figura habitual del artista en el panorama nacional.¹⁰³

103

Hemos logrado adaptarnos a la condición flexible entendiendo que no hay otra posibilidad, nos hemos convertido en trabajadores fulltime, formando un engranaje más del sistema neoliberalista, cuando en realidad quisimos ser artistas para no trabajar...". (...) En un tono ‘amargantemente’ irónico se muestran la inestabilidad laboral, el vacío legal de la figura del artista como trabajador, los abusos y los excesos por parte de distintas entidades, el significado del campo del ‘arte emergente’, los nulos honorarios del artista y la desvirtuación del trabajo intelectual. Por otro lado, se presentan las palabras ‘compromiso’ e ‘incertidumbre’, transferidas a la pared con polvo de oro y plumbagina. Un material noble y uno bajo, pero los dos susceptibles de ir desapareciendo de la pared con el paso del tiempo, como si allí no hubiera pasado nada.

[Somosnosotros, 2015]

Para comenzar, comprobamos que existe una *tajante* línea divisoria entre el *artworld* y aquellas prácticas contemporáneas ajenas al mismo. Pese a que esta línea se encuentre perfectamente definida por medio de los ‘espacios para el arte’, existen correspondencias (viajes de ida y vuelta) entre el *artworld* y ‘su afuera’. Estas correspondencias se pueden clasificar en cuatro niveles de evidencia o admisión de las mismas, que desarrollaremos a continuación:

-El arte puede actuar en ámbitos que le son ajenos

Con este primer nivel estamos todos perfectamente de acuerdo. Él se refiere al hecho de que *una práctica artística pueda tomar herramientas y formas de cualquier ámbito ajeno e insertarlas en el propio*, sin generar confusión. Solemos asignar a Marcel Duchamp la imposición de dicha costumbre, pero desde siempre el arte se ha atrevido a hacer uso de los asuntos que le han venido en gana; aún a riesgo de exhibir cierta ignorancia respecto a los temas que maneja. Ejemplo de esta osadía fueron los patinazos de Lara Almarcegui presentando su exposición ‘Parque Fluvial Abandonado’ en el MUSAC. La artista habló del peso en metros cuadrados de hormigón [Molleda, 2013], cuando se trata de una magnitud que ha de ser medida en metros cúbicos. Un error escolar que en otro ámbito hubiera supuesto un grave problema, pero que en el caso del *artworld* pasa completamente desapercibido, porque lo más importante ciertamente no es que el autor conozca aquello con lo que trabaja.

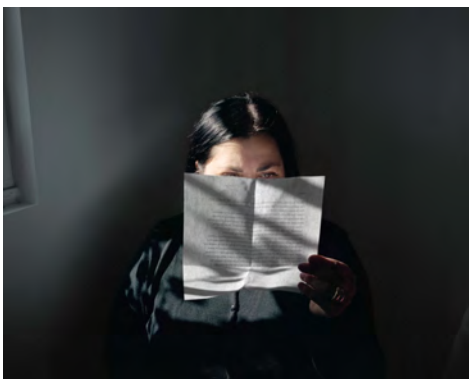


Imagen 90. En su obra ‘Prenez soin de vous’¹⁰⁴ (2007), Sophie Calle traslada -de manera directa- su vida personal a la esfera artística.

-Cualquier cosa puede llegar a ser arte

El segundo nivel lo conforman unos mecanismos más disimulados, o de los que quizás resulta más complicado sentirse orgulloso y por lo tanto reconocer abiertamente. Las correspondencias ocurren en el hecho de que *una práctica que no fue en absoluto concebida como artística, pueda ser legitimada como 'obra de arte'* mediante su señalización por parte de aquél con el poder suficiente. La cosa adquiere entonces de forma inmediata ese *estatus*. Se trata de una acción harto habitual que suele responder a los intereses de una institución equis por integrar dentro de sí a un personaje u época. Un límpido ejemplo de este toque de varita ocurrió cuando la reputada comisaria Chus Martínez utilizó el reto de la editorial Phaidon consistente en escoger a diez artistas emergentes contemporáneos¹⁰⁵, para situar entre ellos al humorista Miguel Noguera [Miguel Noguera]. Noguera desarrolla su labor sin atender a los méritos del *artworld* (concursos, convocatorias, publicaciones...) y sobre dicho papel de 'artista' declara que, sencillamente, nunca se ha identificado con eso.

JV: ¿Le costó subir al escenario al principio por timidez?

MN: Como persona soy tímido, me da bastante palo que me vean como persona, hay una especie de vergüenza, de culpa extraña... Pero no en el escenario, porque no me considero yo.

JV: ¿Culpa?

MN: Suelo tener, por ejemplo, ante la clase obrera, yo no puedo evitarlo. Ante el pueblo yo sé que soy un privilegiado y no puedo evitar... hay eso. Ante gente que se ve obligada a trabajar ocho horas en algo que no le gusta, hay cierta vergüenza.

JV: ¿Y cuando trabajabas de tele-operador o camarero veía a los artistas como privilegiados?

MN: No, no, porque por mucho que haya tenido que trabajar, nunca me he identificado con eso.

[Noguera entrevistado por Villuentas, 2013]

Recibí un e-mail de ruptura. No supe qué responder. Fue como si no fuera conmigo aquello. Terminaba diciendo: 'Cuídate'. Tomé la recomendación al pie de la letra. Pedí a 107 mujeres que me ayudaran a interpretar el e-mail. Que lo analizaran, lo comentaran, lo representaran, lo bailaran, lo cantaran, lo disecaran, lo agotaran. Que hicieran el trabajo de comprender por mí. Que hablaran en mi lugar. Una manera de tomarme mi tiempo para romper. A mi ritmo. En definitiva, cuidarme.

[Torres, 2015]

105

¿La razón? Dar a conocer los cambios por los que se mueve el arte en este siglo. Para elaborar *Creamier*, la editorial creó un *blog* donde los conservadores se encontraban para lanzar sus propuestas. Dicen haber mantenido una correspondencia muy interesante durante el tiempo que duró el trabajo. Discutían sobre lo divino y lo humano, teorizaban acerca de zonas de influencia y, a veces, se pisaban sin piedad la elección de los artistas.

[Luzán, 2010: *El País*]



“ Médico dando su teléfono a uno que lo necesita con mucha urgencia ” (*Il pacienti suplicanti interruptori della operacionni*) Chevalier Antony de Favray

11 Ene 2015 341

Imagen 91. Imagen realizada por ‘El Hematocrítico del Arte’, espacio web dedicado a recoger y subtitular obras de arte, con el objetivo de que tomen un sentido humorístico.¹⁰⁶

-Similitudes entre arte y sistemas de promoción

El tercer nivel raramente es reconocido por gran parte de los partícipes en el *artworld*, pues directamente agujerea el aura de la escena artística. Se trata de la *profunda similitud entre arte y publicidad*. Sus correspondencias con sistemas de promoción ocurren debido a que las estrategias de presentación de la Institución Arte necesitan ser mecanismos extremadamente hábiles puesto que, en esencia, se anegan en defender *la necesidad de lo innecesario*. Un artista, con su historia personal, con sus tragedias y su leyenda... despliega un imaginario tan potente y creíble, que constituye una perfecta *lovemark* [Blasco, 2012]. Por esta capacidad, dichas

¹⁰⁶Aquí es el “afuera” quién toma su herencia artística para (re-)acoplarla a la cotidianeidad. Es probable que este personaje *outsider* que es El Hematocrítico sea absorbido por la esfera del arte. Por el momento su blog ya se ha vertido en una publicación en papel, distribuida en establecimientos *art-friendly*. [El Hematocrítico del Arte]

‘estrategias artísticas’ son cada vez más imitadas por otros sectores del mercado. En un artículo sobre *neuromarketing* podemos leer:

Las emociones han sido totalmente incomprendidas durante los últimos años por el mundo de la publicidad y la razón es porque no hemos sido capaces de medirla. Los psicólogos y los científicos llevan mucho tiempo intentando medir las emociones, pero también los directores de marketing, y la comprensión de aquello que nos mueve interiormente, lo que motiva nuestras elecciones es lo que las compañías de *neuromarketing* nos ofrecen cada vez más.

[Inshop, 2011]

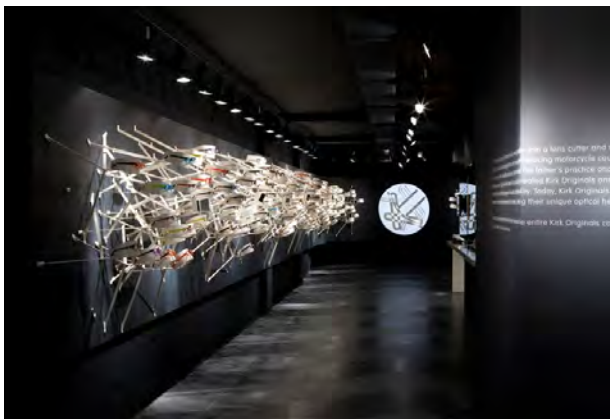


Imagen 92. Fotografía que ilustra este artículo acerca de neuromarketing. El flagship de la óptica ‘Kirks Originals’ en Londres diseñada por el estudio Campaign, del que el artículo literalmente dice “con ese punto de instalación artística que les caracteriza”.

A la vez, el *artworld* toma las estrategias de ámbitos que idealmente le son ajenos, tales como planificación empresarial, imagen corporativa, gestión de eventos o concurrencia; hasta el punto de construir sus *políticas* en estas *herramientas* propias del diseño.

El diseño gráfico y la arquitectura del espacio adquieren tanta importancia como el programa expositivo de una institución. Hemos llegado a un punto de saturación donde institución y diseño se estrechan la mano. (...) Incluso yendo más lejos, estas renovaciones no son sólo el síntoma del cambio, sino los verdaderos agentes de la transformación. Así como cuando nos cambiamos de casa y queremos decorarla a nuestro gusto, incorporamos aquellos objetos más queridos, amoldando el nuevo espacio a una idea de hogar dada, del mismo modo procede el sistema curatorial actual.

[Aguirre, 2014, 12 de abril: FAKTA]

-La diferencia que ocurre dentro y fuera del arte

Finalmente, el cuarto nivel lo conforman unas correspondencias apenas *distinguibles* entre *arte* y *no-arte*, que consisten en aspectos completamente subjetivos. Ocurren al principio y al final de la obra y, realmente, son su único sentido válido. Se trata de la *no-indiferencia* posible que el espectador tiene ante un objeto / acción/idea. De su contenido que ´nos cambia´. Experimentar este aspecto en un espacio para el arte es relativamente sencillo puesto que el sitio, a modo de ritual, nos predispone a ello. Del mismo modo que ´los leones y las velas´ a la entrada del templo incitan a la oración, así el ´blanco inmaculado´, ´la hoja de sala´ o, sencillamente, ´la conciencia de estar en un lugar adecuado´, nos animan a elaborar una reflexión sobre aquello que se presenta. Es decir, los so *called* ´espacios de arte´ idealmente serían aquellas salas que proponen las condiciones adecuadas para que lo que intuimos que la experiencia artística es, pueda tener lugar. O, dicho de otra manera: para que la obra se perciba en condiciones adecuadas/óptimas¹⁰⁷ (cuidado de la iluminación, información relacionada, horario, temperatura, ruido, soledad...). No obstante, al igual que la oración puede realizarse fuera del templo y en condiciones mundanas, la ´experiencia artística´ puede tener lugar en un lugar no señalado para ello, y sin ni siquiera los objetos a los que les ha sido destinado tal propósito. El cuarto nivel entonces consistiría en *lo contemporáneo*. Algo fundamentalmente sensorial y conceptual que atañe a nuestra conciencia a la par que a nuestros sentidos. Existe crítica y contenido alrededor de las cosas, los objetos hablan entre ellos. Es preciso leer los lugares.

El contemporáneo no es sólo quien, percibiendo la sombra del presente, aprehende su luz invendible; es también quien, dividiendo e interpolando el tiempo, está en condiciones de transformarlo y ponerlo en relación con los otros tiempos, leer en él de manera inédita la historia, "citarla" según una necesidad que no proviene en absoluto de su arbitrio, sino de una exigencia la que él no puede dejar de responder.

[Agamben, 2008: *salonkritik*]

¹⁰⁷ Pese a la popularización del formato ´cubo blanco´, las condiciones adecuadas para percibir una propuesta artística pueden revisarse cada vez. Un ambiente calmado e impoluto no es necesariamente lo que más conviene a todos los tipos de producción artística.

«Mi intención es darle una bofetada al espectador, llamarle la atención sobre sí mismo. Los artistas tenemos la necesidad de comunicar pero el qué no suele estar claro ni para el propio artista. Todo está sujeto a la visión subjetiva del espectador. Me gusta camuflarme entre el público y estudiar sus reacciones, he visto actitudes tan distintas... Hay quien se asusta mucho o quien se echa a reír. Quiero introducir al espectador en el misterio, crearle cierta incomodidad pero sin que sepa muy bien por qué. El arte que juega con la belleza no me interesa demasiado porque acomoda.»
 Enrique Marty [Marty entrevistado por Achiaga, 2003]

Pese a esta cantidad de correspondencias entre arte y no-arte, que ponen en duda la necesidad de fronteras entre sendos campos, es innegable que ellas existen y legislan. Aún a día de hoy, desde la primera categoría se desprecia a la segunda y de ahí que artistas y neo-artistas se aferren a una profesión precaria pero superior (*contigo, pan y cebolla*). Las razones de este desprecio suelen referirse a que ´aquello que no es arte´ resulte poco *intelectual* o esté falto de contenido; a que no sea problemático sino *cómplice* del sistema y se acomode en lugar de ´hacer pensar´; que no sea *independiente* pues se rija por el gusto del mercado; e incluso, que no valga como arte debido a su *utilidad*. En resumen, al no estar inscritas en un circuito autoproclamado como ´artístico´, se asume que otras prácticas carezcan del *sentido* suficiente; del valor para ser arte.

The definition of artistic activity occurs, first of all, in the field of distribution. Marcel Broodthaers



Imagen 93. Imagen publicada en las redes sociales por Carlos Fernández-Pello, quién lleva a cabo producciones inscritas en la esfera del *artworld*, en la académica y en la de la moda¹⁰⁸. [Carlos Fernández-Pello]

¹⁰⁸ Extractos de la entrevista de Carlos Fernández-Pello para el Archivo de Creadores de Madrid:

8. ¿Qué formación tienes? ¿Qué valoras más de tu periodo formativo?
 Mi formación es judeocristiana y la valoro positivamente.

9. ¿Cómo definirías tu actual situación profesional? ¿Y tus expectativas?
 Mi situación profesional se reduce básicamente al juego de azar y a la producción de capital simbólico. Lo de trabajar gratis es el estándar del arte joven. Eso sí, ya te avisan de que hay que procurar hacerlo siempre con las mejores papeletas posibles. Entre otras cosas, trabajo gratis

DS: ¿Cuáles crees que son las cosas esenciales que hacen a un artista, especialmente ahora?

FB: Bueno, creo que hay muchas cosas. Creo que una de ellas es que, si decides ser un pintor, tienes que decidir no tener miedo a hacer el ridículo. Creo que otra cosa es ser capaz de encontrar asuntos que realmente te absorban para *intentar* y *hacer* sobre ellos. Creo que sin asunto automáticamente uno vuelve a la decoración, porque uno no tiene ese asunto que constantemente le está comiendo y trayendo de vuelta – y el arte más genial siempre te devuelve a la vulnerabilidad de la condición humana.¹⁰⁹



Imagen 94. Fotografía de Jeff Koons con su producción y su familia. Todo está ritualizado para ser arte contemporáneo ¹¹⁰. Fotografía Martin Schoeller / New York Magazine

en la creación de una publicación digital, un departamento de investigación y colaboro con colectivos como el Aula de Propulsión Escópica. Vivo de un préstamo del Estado.

10. Muchos artistas plantean la cuestión de que les resulta difícil vivir de su trabajo, ¿cómo te afecta la cuestión económica a la hora de trabajar? ¿Crees que condiciona tu obra?

Es obvio que sí. La economía es la nueva religión.

[Carlos Fernández-Pello en *Archivo de Creadores*]

¹⁰⁹ Entrevista a Francis Bacon por David Sylvester. La traducción es nuestra. Texto original:

DS: What do you think are the essential things that go to make an artist, especially now?

FB: Well, I think there are lots of things. I think that one of the things is that, if you are going to decide to be a painter, you have to decide that you are not going to be afraid of making a fool of yourself. I think another thing is to be able to find subjects which really absorb you to try and do. I feel without a subject you automatically go back into decoration because you haven't got the subject which is always eating you so you bring it back – and the greatest art always returns you to the vulnerability of the human situation.

Francis Bacon, in David Sylvester, "Interview 9", *Interviews with Francis Bacon* (New York: Thames & Hudson, 1975), pg. 199. [Horodner, 2012: 56-67]

¹¹⁰ En las fotografías para su entrevista (personal) en New York Magazine, el artista intercala a su familia con su obra, dando a entender que conforman una vida; "un todo". El marchante de arte Tobias Meyer tilda el trabajo de Koons con la expresión de: «optimismo patológico del tipo de Disney»; y lo compara con la obra de Bernini en Villa Borghese.

Una de las cosas que vuelve con él, posicionándose como un maestro contemporáneo-dice Meyer, -es la perfección. Que se trata de algo que durante mucho tiempo no formó parte del arte contemporáneo, que abrazaba el no-arte, mientras el arte clamaba el

Al mismo tiempo existe una paradoja importante: creemos a los artistas, no hay dudas. (...) sorprendentemente parece no existir la capacidad de acercarse a la mentira. Frente a una obra existe una doble asunción: nos quiere contar algo y lo que es. El valor tautológico de la obra acerca a una idea de verdad. Verdad e información, ese tándem casi peligroso. (...) historia, legitimación, voluntad de veracidad. La institución necesita de veracidad para seguir manteniendo su peso, para demostrar su importancia, para escribir pasado, presente y definir el futuro.

A lo mejor aquí está la oportunidad. (...) Aunque no lo sea, aunque queramos rodearnos de medias mentiras, de estupideces para seguir creyendo que todo tiene sentido. Otra de esas presunciones que acerca el arte a la verdad: si alguien está haciendo estas cosas es que tienen algún sentido. No estoy seguro de que la relación entre arte y verdad aporte datos positivos sobre la funcionalidad del arte. Si es que es necesario hablar sobre función al hablar sobre verdad.

[Manen, 2012: 83 y 135]

-Desnivel entre el público.

EG: Los paliques acogían asistentes de muy diversos perfiles: artistas, gestores de arte, profesionales creativos, docentes, aficionados, conocidos... Ante el desequilibrio, fue preciso valorar si se facilitaban los contenidos, de forma que resultaran comprensibles; o por el contrario, se mantenía el nivel de discusión adoptado por los invitados, confiando en que cada persona aprovechara aquello que fuera capaz de apreciar y además, al propio invitado pudiera servirle como entrenamiento en la exposición de su trabajo. En todo momento tuve claro que era preferible adoptar la segunda postura, con todas las consecuencias.

MA: Todo buen orador sabe adaptarse a su audiencia, pero no hasta el nivel de variar el discurso. Creo que dijimos todo lo que queríamos decir y, en el último Palique, incluso en un formato al que no estamos nada acostumbrados y que introdujo una evidente innovación formal.

P.V: Personalmente parto de la base que la cultura, especialmente el arte, debe ser una alternativa a lo "popular". Si partimos de la idea preconcebida de que los "espectadores" de los paliques no están lo suficientemente preparados para seguir o comprender un discurso, simplemente estamos proponiendo que la gente que se acerca a estas charlas son "tontas". No estoy de acuerdo. Lo valioso del "palique al cubo" es que cada invitado ha dado visibilidad a sus ideas desde su propio discurso, sabiendo (o intuyendo) perfectamente donde estábamos discutiendo, que no era otro lugar que una Galería de Arte, espacio que debe servir de altavoz a la cultura coetánea (por no confundir con "contemporánea")

Además, dando voz al "espectador" e invitándolo a ser un "tertuliano" más, los problemas de falta de entendimiento estaban más que solucionados, puesto que rebajar el nivel de discurso es simplemente desvirtuar la cultura en general.

Este ha sido, en mi opinión, el principal valor de los Paliques.

Imagen 95. Extracto de la Revisión¹¹¹ del proyecto 'Palique al cubo (blanco)' que organizamos en la Galería Javier Silva, Valladolid 2014.

accidente de la imperfección. Y que es como Koons puede ser el artesano más popular y fantástico del planeta, incluso si opera como el más exclusivo hombre de negocios.

La traducción nuestra. Texto original:

One of the things which comes back to him, positioning himself as a contemporary master," Meyer says, is "perfection. Which is something that was for a long time not a part of contemporary art, which embraced the nonart of the accident or the imperfect." And which is how Koons can be the art world's great populist artisan, even as he operates as its most exclusive salesman

[Koons, entrevistado por New York Mgz., 2013]

¹¹¹ El proyecto consistía en la organización de encuentros entre agentes culturales, de manera que presentasen su trabajo en un formato abierto y de tipo tertulia. Este documento recoge un análisis del

Posiblemente, la justificación de superioridad no es más que el ornamento que camufla una apropiación de la palabra *arte* por el *artworld*. Quizás, otros sectores no han efectuado dicha apropiación con suficiente contundencia porque, sencillamente, no les ha interesado. A partir de esta sospecha, realizaremos un sencillo ejercicio de desmontaje:

Todo el que haya transitado mínimamente por el circuito artístico, sabrá bien que gran parte de la producción encontrada en el mismo carece de otro contenido que el que el espectador ponga de su parte. Cualquier aparición es posible puesto que la inclusión de cosas en el campo del arte responde a múltiples intereses, no necesariamente vinculados a las cualidades de la obra. Frente a artistas como Wilfredo Prieto, amparados en «que el espectador produce la mitad de la obra» [Riaño, 2015], cabe preguntarse si en algunos casos a éste no se le relega la producción del cien por cien. Pese a todo, «ese inmenso margen que queda abierto es un espacio de una gran riqueza, que es la que hace del arte una actividad humana inmensa e imprescindible.» [Wilfredo Prieto, amarrado a la pata de la mesa en CA2M]

Por apuntalar, añadiremos que dentro del *artworld* igualmente sobran ejemplos de prácticas carentes de aspectos intelectuales, dependientes del gusto del mercado, cómplices de cualquier sistema y muy, muy útiles; aunque se presenten como abanderadas de lo contrario. De hecho, con frecuencia, son las prácticas más pregoneras de su radicalidad, aquellas menos intelectualmente ávidas (aunque sin duda *listas* en otros sentidos) y por tanto, las que mejor sirven a los usos del propio engranaje institucional. Exponente de este *marketing anti-sistema* sin duda es Santiago Sierra, cuya carta de renuncia al Premio Nacional de Artes Plásticas fue vendida en la feria de ARCO por 30.000 €, un año después de haber sido utilizada como engaño sobre su *compromiso social*. Después de esto, Yanin Guisande

proyecto por parte de algunos partícipes. En la imagen se leen las aportaciones concretas de Esther Gatón, Marta Álvarez y Paco Villa sobre el asunto del ´desnivel del público asistente a los encuentros´. El texto completo puede leerse en el Apéndice de esta investigación y aparece publicado en Revisión de Palique al cubo (blanco) en *blog del proyecto*. <http://paliquealcubo.tumblr.com/revision>.

escribiría una hábil ampliación de la misma, añadiendo entre líneas lo que no se dice y sin embargo queda explicitado en el comportamiento del artista. La transcribimos a continuación:

Es mi deseo manifestar en este momento (como estrategia mercadotécnica para mi nueva obra "NO global tour") que el (mercado del) arte me ha otorgado una libertad (es decir, una posición cómoda y muy cotizada en el mercado) a la que no estoy dispuesto a renunciar. Consecuentemente, mi sentido común me obliga a rechazar este premio. Este premio instrumentaliza en beneficio del Estado el prestigio del premiado (y no quiero saber nada sobre posibles regulaciones estatales que afecten mi liberalismo, si por otra parte quieren comprarme obra con ese dinero, por mí muy bien). Un Estado que pide a gritos legitimación ante un desacato sobre el mandato de trabajar por el bien común sin importar qué partido ocupe el puesto (precisamente, un Estado que aplica medidas neoliberales y que se suscribe socialista consecuentemente apoya y elige premiar un artista neoliberal como Sierra). Un Estado que participa en guerras dementes alineado con un imperio criminal. Un Estado que dona alegremente el dinero común a la banca. Un Estado empeñado en el desmontaje del Estado de bienestar en beneficio de una minoría internacional y local. (Con este discurso a gusto de la izquierda de moda hoy día, pide a gritos la legitimación como artista que participa de un mercado que enferma la economía mundial y causa una crisis alimentaria, cultural y ambiental global. Un artista que mueve y especula alegremente el dinero en la banca como socio de una minoría internacional y local que vela por intereses propios.)

El Estado no somos todos (pero todos sí somos el mercado). El Estado son ustedes y sus amigos. Por lo tanto, no me cuenten entre ellos, pues yo soy (amigo de otros clubes de amigos y parte de un mercado desregulado) un artista serio (donde dice "serio" debiera decir "cínico"). No señores, No, Global Tour.

¡Salud (privada, para que siga habiendo personas vulnerables que sirvan a mis propósitos) y libertad! (donde dice "libertad" debiera decir "neoliberalismo").

[Guisande, 2011]



Imagen 95. Durante la exposición ‘Sin heroísmos, por favor’ CA2M, y como parte del proyecto ‘Un año al día’,¹¹² del artista Iván Argote, se ofreció la posibilidad de celebrar una fiesta de cumpleaños en una salita habilitada para ello dentro del centro de arte.

Fuera del *artworld* es posible hallar *sentido* [crítica/contenido/emoción/concepto]. Esta es la razón de que sea tan sencillo incluir cualquier actividad en el *artworld* por medio de un toque de varita institucional. Un ejemplo incontestable es la acción de *pasear*, tan infinitamente instrumentalizada por movimientos artísticos, políticos y humanistas. Ejemplo de ello es ‘Walkscapes’, que narra la historia de la percepción del paisaje a través del acto de caminar. Nomadismo primitivo, vanguardias artísticas de principios del siglo XX, las internacionales Letrista y Situacionista, minimalismo y *land-art* se dan cita a lo largo del volumen. El autor Francesco Careri repasa así algunas de las propuestas históricas que han concebido el acto de deambular como una forma de arte autónoma, un instrumento estético de conocimiento y modificación física del espacio atravesado.

El andar es un acto cognitivo y creativo capaz de transformar simbólica y físicamente tanto el espacio natural como el antrópico.

[Careri, 2015]

¹¹² Sobre esta idea, el artista declaró que:

Esta acción hace especial hincapié en la idea de la celebración del paso del tiempo como ritual cotidiano y privado para que forme parte de la memoria y documentación de la exposición y convierta al espectador en protagonista del espacio expositivo.

[Europa Press, 2012, 19 de enero]



Imagen 96. Portada del libro ‘Elogio del caminar’, de David Le Breton.¹¹³

Williams menciona en algún lugar que su corpus es la industria cultural y que nuestra subjetividad es un producto de ésta. (...) Sin embargo, la industria cultural y la del binomio producción-consumo permanecen como el gran tema a abordar. A través de Williams, es posible trazar esa línea de continuidad en el capitalismo tardío que informa de la dialéctica modernidad-posmodernidad.

[Aguirre, 2015, 26 de junio: *Crítica y metacomentario*]

A modo de conclusión: lo que esas ‘prácticas fuera del arte’ no contienen –aún- es *legitimación*. El *sentido crítico*, la *emoción*, la *verdad*, el *asunto*, la *inutilidad*, la *libertad* y cualquiera de los argumentos a los que se apela cuando se habla de la *diferencia* del arte, son *mero juego retórico*. La separación, es institucional.

Un ejemplo de la metamorfosis (conversión de no-arte en arte) se opera con frecuencia en la galería madrileña Espacio Valverde. Anualmente, la galería selecciona a un artista outsider para cerrar su temporada, antes de verano. Este año

113

Le Breton elabora una herramienta de tintes reivindicados por el *artworld*, pero no se puede decir que sean exclusivos del mismo. El autor realiza un recorrido literario (Basho, Stevenson, Fermor) de deliberada inclinación poética.

Es una reflexión acerca no solo de la realidad del camino, sino, sobre todo, de las posibles significaciones de éste. Y ello ha de resaltarse como virtud: Pasar por los lugares comunes de incógnito, huir de los caminos trillados para inventar un camino nuevo con los propios pasos.
[Martínez, 2012, 21 de mayo]

(2015) el elegido ha sido el pintor Enrique Pastor. La presentación de su trabajo, literalmente descrito con los términos de «humorístico y megaoutsider», utiliza el relato de una vida «a años luz del agitado intramundo del arte», como reclamo de interés sobre el mismo.



Imagen 97. Invitación a la exposición de Enrique Pastor por la galería Espacio Valverde. [Retratos de familia, en Espacio Valverde]

«En su privacidad, el artista debe de practicar haciendo ejercicios de originalidad, por ejemplo tratando de apretar la pasta de dientes de una forma distinta, limpiando la casa con utensilios no diseñados para tal propósito con el fin, de nuevo, de incrementar su carisma.»

Pablo Helguera [Helgera, 2006: 49]

Y bien ¿qué significa entonces este momento de legitimación para el que tantos artistas nos preparamos a conciencia? ¿De qué sirve en nuestro trabajo esa separación? ¿A quién le conviene? En esencia, estar legitimado significa servir a la

promoción y conservación de la institución que nos ha concedido el reconocimiento para *hacer una cosa* y que sea denominada como arte. Por otra parte, se trata de un reconocimiento que, demasiado a menudo, no comporta beneficios económicos ni de aprendizaje, por lo que nunca se debería hablar propiamente de *profesionalización*.

Lo que ese *reconocimiento* insufla de forma directa sobre el autor es un ego problemático, dependiente de un tercero. Y lo que recibe la institución en ese acto de condecoración es la *autoridad* para continuar legitimando, a sus anchas. Es importante señalar que, aunque ciertamente no existe una *Megainstitución Arte* (pues los cogollos artísticos crecen a escalas incomparables e intereses absolutamente dispares), los mecanismos de reconocimiento/inclusión/poder, a menudo funcionan de forma similar. Por eso, como artista (o agente del campo cultural), es obligatorio revisar a qué se está contribuyendo con el *reconocimiento* de cada obra. No hay arte inútil.

Los venecianos están *fino allo sfinimento*. Quedan poco más de 55.000 habitantes permanentes. Cada año mil venecianos abandona la isla. Cada año 22 millones de turistas secuestran Venecia. Entre los carnavales y las bienales (de arte, danza, teatro, cine y música), hay macroeventos diez meses al año. Okwui Enwezor tuvo la feliz idea de prolongar la Bienal un mes más. Por supuesto que están contentos de que vengan artistas, de ser centro cultural, y de tener trabajo asociado al turismo. Pero, ¿qué tipo de visitante? ¿Y qué cantidad? ¿Qué hay de los mega-cruceros que quieren llegar al centro de la isla rellenos de turistas, algunos de los cuales ni siquiera llegan a bajar del barco? (...) Venecia es un pueblo; de comerciantes, de artesanos, en el que no hay automóviles, todo se lleva en barca o en carro. El ritmo de vida es lento, pausado. El que todos los futuros del mundo, de repente, arriben a la isla, es de difícil digestión. El que todos los turistas del globo lo hagan, es una tragedia. Por eso algunos venecianos fantasean con la idea de dar una nueva vida a la siniestra Isla de Poveglia, antes de que sea vendida por los políticos, y enviar allí a los *visitatori indesiderati*.

Por ahora, se contentan con el accidente ocurrido en el pequeño muelle de la Fundación Prada; los elegantes invitados al cóctel de apertura de la exposición *Clásicos portables* acabaron mojándose el culo tras la ruptura de la estructura.

[Santos Mateo, 2015]



Imagen 98. Fotografía del incidente ocurrido en la inauguración de la exposición de la Fundación Prada para la Bienal de Venecia 2015. Fotografía Interpress. [Pivato, 2015]



Imagen 99. Fotografía del líder coreano Kim Jong-Un durante la inauguración del nuevo y lujosísimo aeropuerto de Pyong Yang, en Junio de 2015. El arquitecto no aparece en la imagen porque había sido ejecutado debido a que 'su idea de belleza' no concordaba con la del dictador.¹¹⁴

Entre los efectos más espinosos que atañen a esta institución destaca, por un lado, la precarización de la profesión del artista, quién gracias al *engrosamiento de la intermediación*, así como a los prejuicios que persisten hacia la *reproductibilidad técnica* de la obra (priorizando el valor del *original* sobre la *copia*), encuentra graves

¹¹⁴ Ma Won Chun, el arquitecto, diseñador director del Departamento de diseño de la comisión de defensa nacional de Corea del Norte no pudo estar en las fotos de inauguración de una de sus principales obras. Won Chun, junto con otros cinco oficiales de alto nivel, habían sido ejecutados en una de las más recientes purgas del sistema del dictador. Según informa *The Diplomat*, los oficiales fueron ejecutados por «prácticas corruptas y su incapacidad de seguir órdenes». Su muerte coincide con un informe de que el líder no estaba satisfecho con la idea de «belleza arquitectónica», y por «no preservar el carácter y la identidad nacional que la arquitectura oficial debe expresar» [ABC, 2015, 29 de junio]

dificultades para rentabilizar su trabajo. Y por otro (paradójicamente), el dominio de los criterios mercantiles (en un mercado exiguo de demanda), que relegan a la crítica a una función esencialmente publicitaria y por tanto impiden el desarrollo de un tejido crítico de calidad y consistencia que afecte y mejore el panorama artístico. Estos asuntos también se evidenciaron durante el análisis de *la fiesta del arte*, en el capítulo anterior.

Cuando la crítica deje de estar emparentada como lo está en el tiempo presente a la novedad de la actualidad, quizás recuperará la función que tenía en tiempos pre-capitalistas.

[Aguirre, 2013, 22 de mayo: *Crítica y metacomentario*]

Así pues, en líneas generales, la profesión de artista consiste en devenir aquél que bien puede esperar a ser *descubierto* mientras produce cosas de manera *outsider* y normalmente en su tiempo libre; o bien en aquél que orienta su carrera a la participación en concursos [Mason, 2013] y otros sistemas de legitimación que le acabarán reportando los méritos necesarios para ser reconocido por cierto *régimen* institucional. En ambos casos su denominación como ‘artista contemporáneo’ responderá más bien a un *símbolo-identitario* que a una profesión real, pues difícilmente podrá sobrevivir de la misma.

Cuando terminé la carrera de Bellas Artes no conseguía trabajar de artista; todos mis intentos eran infructuosos. (...) Mis padres insistieron en que encontrara un trabajo, así que empecé a trabajar de conserje en una fábrica. (...) Siendo mi trabajo tan aburrido para entretenerme cogía papeles de la fábrica con formularios inservibles, estudios inútiles y fotocopias desaprovechadas en las que yo podía dibujar por el reverso. (...) Estaba dibujando y siendo remunerado: era artista.

[Aparicio, 2015]

Sobre el lugar hacia el que el artista encamina su carrera —el *artworld*—, a diario comprobamos que está caracterizado por la ineficacia en su conmovición social, el intercambio de intereses, la evasión fiscal, la bulimia productiva y el precariado. Conviene revisar el deseo por pertenecer a ese entramado. Lo que sí es curioso es que los artistas reclamemos tan fervientemente una impracticable ‘autonomía del arte’

cuando, frente a lo que necesitamos ser realmente autónomos, es frente a esta situación ´profesional´ absurda, por no decir (auto)tiránica.

¿Qué consejo tienes para los artistas que no han encontrado aún representación galerística? ¿Deberían quedarse a un lado, crear, y esperar a que ese día llegue... O deberían centrarse en autopromocionar su trabajo artístico?

JRM: A mi me interesa el primer modelo, pero a corto plazo el segundo funciona mejor. El *tempo* del mercado es rápido y volátil.

[Llorca, 2014]





Imagen 100. Algunos momentos del reality show ‘Street Art Throwdown’, que hizo su presentación prometiendo servir para ‘descubrir al próximo Banksy’.





Porque sabe que la sofística no es una amenaza que se cierne sobre la filosofía desde fuera de ella, (por ejemplo desde la ciudad, desde la escritura, desde el mercado), sino que emerge de ella misma como un enemigo interior que a cada instante le recuerda sus desagradables obligaciones.

[Pardo, 2004: 197]





Imagen 101. Algunos fotogramas procedentes del *reality show* estadounidense *Work of Art: The Next Great Artist*¹¹⁵



¹¹⁵(*Pieza de Arte: El Próximo Gran Artista*), estrenado en 2010. El programa consiste en una competición mediatizada en televisión por cable (cadena Bravo) en la que artistas emergentes compiten por una exposición individual en el Museo de Brooklyn y un premio en metálico de \$100,000. Este programa es producido por Pretty Matches y Magical Elves; la misma compañía que creó *Project Runway* y *Top Chef*. Pese a que esta forma de programación es un fenómeno tan criticado como seguido, y a sus obvios métodos espectaculares, *Work of Art* y sus allegados presentan un panorama ligeramente exagerado del *artworld* "real".



Imagen 102. Capturas del documental ‘El Taller’ dirigido por Victor Hugo Martín Caballero. La grabación registra un taller impartido por Antonio López y Cristóbal Toral en el LAVA, dentro de la programación CreArt Red de Ciudades por la Creación (2013).¹¹⁶

¹¹⁶ Durante el tráiler puede escucharse a López aconsejando a un alumno sobre la manera de pintar: «Es ir tú con tu carne, y con tus tripas. Y ya está.» [Tráiler de El Taller en canal CreArt Youtube]

2. Estudio de las posibilidades de *solución*

«Y para mí toda la lección del movimiento moderno incluye una lección fundamental que es la libertad: se puede hacer de otro modo. No es una virtud ser diferente por el solo hecho de ser diferente. Es para atender las urgentes novedades en el universo. Una ciudad es una novedad en el universo. Se trata de hacer lo que es deseado hace mucho tiempo y no logrado hasta ahora, lo que está aún por hacerse.»

Paulo Mendes da Rocha [Mendes da Rocha, 2012]

Acabamos de evidenciar el dominio de un *habitus* en el campo artístico, que además se expande hacia otros campos sociales. Aunque los agentes solemos actuar para aumentar o conservar nuestro capital simbólico (es decir, conforme a las reglas tácitas del juego y a las necesidades de la reproducción del mismo), es posible apostar por modificar las reglas inmanentes al campo. Estrategias de difamación, revalorización o permutación, permiten desacreditar sub-especies de capital sobre las que reposa la fuerza de unos, y poner en valor una especie de capital diferente, afectando a la tasa de cambio entre los mismos. A las jerarquías. Nuestro interés por subvertir dichas reglas y desatascar las jerarquías, reside en rescatar el valor del arte independiente de la instrumentalización política o mercantil (populista) que detectábamos en los capítulos previos.

El estudio que prosigue consistirá en desacreditar la idea de que uno sea artista como identidad fija (estudiando la obnubilación de esa *identificación*), y poner en valor social una *competencia* profesional -del que era artista, propia del arte-indiferente al *artworld*. Esto es, atender a posibilidades normalmente menospreciadas en su papel, tales como beneficio económico, estudio de mercado, inserción social o anonimato. Entonces, necesitaremos desarrollar un método de producción/consumo (formas de acción) alejado de las normas de *inspiración*, *personalismo* e *indeterminación* y más próximo a sistemas de *mercadotecnia*,

sociología y colaboración. De esta manera, llevaremos a cabo un análisis del contexto al que el método iría dirigido, así como de referentes que le otorgan cierta toma de posición. Finalmente, tendremos cuidado al utilizar los términos *arte* o *artista* para referirnos al portador de *competencia*, ya que su mitificación pesa demasiado.

En ocasiones, hay quienes no les gusta conformarse a las reglas tradicionales y por ello emplean estrategias poco ortodoxas, como lo son el tratar de jugar como curador y artista a la vez (...) Pero quizá la combinación menos recomendable es la del artista que hace crítica. Aquellos que realizan exclusivamente críticas positivas serán vistos con desconfianza, mientras que los que escriban críticas negativas generarán enemistades que tarde o temprano le afectarán en su carrera como artista. Es importante mencionar que no hay placer mayor que tener la oportunidad de criticar la exposición de un artista que es crítico.

[Helguera, 2006: 19]



Imagen 103. Fotografía de los jóvenes artistas Jonás Fadrique y Eloy Arribas, durante el desarrollo del proyecto 'Summernap'¹¹⁷ (2014) en la Galería Javier Silva. La imagen pertenece a una entrevista que les realizamos durante el desarrollo de su proyecto.

¹¹⁷ La entrevista puede leerse por completo en el Apéndice de esta investigación y aparece publicada en la plataforma Nex Valladolid. A continuación reproducimos un extracto:

JF: No lo sé. Es necesidad.

EA: ¿Sabes el tío que, en la típica cena de amigos, no puede parar de hacer chistes? Aunque no sea el momento, aunque no tengan gracia, el tío no para. Bien, es una necesidad así.

JF: Es que, creo que todo el mundo la tiene. Quién se obligue a hacer esto...

Pero las necesidades pueden ser distintas, cada uno trabaja desde un prisma, desde un tipo de necesidad...

JF: Sí claro, pero las desconozco. ¿Tú las conoces? (Titubeo general).

2.1. Elastizar la profesión (experimentar una pérdida y ´reaccionar con neo-vanguardia ´)¹¹⁸

«Una reconexión arte-vida ha ocurrido, pero en términos de industria cultural, no de vanguardia. Más que invalidar la vanguardia, lo que estos desarrollos han producido son nuevos espacios de actuación crítica.»

Hal Foster [Foster, 2002: 23]

La comodidad es un factor esencial para lograr estabilidad o *continuidad*, pero en sus actuales circunstancias *profesionales* (o sociales) un artista ya no puede estar

JF: Puede que sea un poco evasión, sí que lo veo algo así. Es un poco evasión, lo entiendo como una evasión cuya finalidad es extraer fragmentos de realidad, una bonita contradicción... Una ficción.

EA: No estoy muy de acuerdo con que sea una ficción, realmente.

Una pieza puede ser mucho más verdad que un día normal.

JF: No. Creo que un día de mierda es mucho más verdad que la mejor de las piezas.

EA: Yo creo que no. Si está claro que la obra es una simulación, pero es verdad. Lo que yo pinto es de verdad.

JF: ¿Pero qué es más verdad: un mal día o ese cuadro?

EA: ¿No es verdad este cuadro? ¿No es verdad que existe ese cuadro?

JF: Puede que es verdad no sea la palabra. Hablar de verdad, así, es muy gratuito... De realidad ¿Qué es más real?

Finalmente, aviso de que la última pregunta que le dirijo a Jonás no debe ser, necesariamente, respondida con sinceridad. Le pregunto sobre su responsabilidad social de cara a ser un artista profesional.

JF: ¿Mi responsabilidad? Yo considero que la responsabilidad cuando hago obra la tengo conmigo mismo, y para mí eso es mucho más que tenerla con los demás. Entiendo que si soy responsable de lo que hago conmigo mismo, eso se va a ver reflejado.»

[Gatón, 16 de julio]

¹¹⁸ En esta primera parte del estudio trataremos de permutar el *capital simbólico* que cubre al papel del artista. Desmontaremos la idea de *artista* como una ´identidad fijada´ -cargada de normas y deseos- y a continuación describiremos la *competencia* que concierne a su papel y cómo puede ser *trasladada*. Una competencia necesariamente profesional y quizás todavía sin reconocer. Con objeto de detectarla, analizaremos nuestra experiencia particular en el trabajo como artistas (y alrededores) procurando extraer un valor relativamente ajeno o, como poco, externo. Al observar casos específicos, este análisis servirá para proponer un capital simbólico *muy particular*, cuyo interés público esencialmente se sitúa en su sistema de argumentación. Esto es, en sus lógicas de *desmontaje*.

Como hemos comprobado, este modo actual de trabajar del artista no consiste en una profesión propiamente dicha, sino más bien de un *símbolo-identitario* al que frecuentemente uno se aferra con ardor [*pavor*]. Dicha identificación de uno mismo como *artista* (´ser artista´), procede de una conciencia tradicionalmente rígida que no admite perturbaciones. Es inconcebible o altamente sospechoso que alguien ´deje de ser artista´. De ahí dictámenes como el de que «uno nazca y muera artista» [León, 2013], y sus consiguientes anécdotas aleccionadoras. En la Facultad de BBAA UCM, por ejemplo, era corriente comenzar los primeros años de carrera escuchando que ´En su lecho de muerte, Alberto Durero solicitó lápiz y papel para dibujarse –agonizante– la mano izquierda, junto antes de expirar.´ ´Y eso es lo que se espera de vosotros: *devoción*´ -venían a decir.

satisfecho y mucho menos cómodo. Indignación, descontento, frustración y, en el mejor de los casos, resignación, hacen sus apariciones con frecuencia, hasta haberse transferido a la *personalidad* común del artista. Es corriente encontrar estudios¹¹⁹ científicos (o pseudocientíficos) que se empeñan en demostrar *correlaciones* entre ‘creatividad’ y ‘espectro depresivo’. Probablemente fuese más sencillo asumir que la situación profesional del artista es suficientemente *endeble* como para deprimirle, sin precisar de una herencia genética específica.

Entonces, cuando el modo actual de trabajar del artista se siente pasado de moda, extraviado e incluso opresivo, es preciso llevar a cabo una estrategia para obviarlo. Siguiendo lo que Hal Foster propone en su texto ‘¿Quién teme a la neovanguardia?’, esta estrategia puede consistir en *reconectar* con una práctica perdida, a fin de *desconectar* con ese modo de trabajo. El autor precisa que el prefijo *re-* señala una idea temporal: «hecho con la finalidad de»; mientras que *des-* establece una referencia espacial: «abrir un nuevo campo de trabajo». La lectura de esta práctica perdida no será nunca otra acrecentación del discurso sino que, por el contrario, «se abrirá paso entre estratos de paráfrasis y pastiches que oscurecen su núcleo teórico y enroman su filo político. Lo que se pone en cuestión es la *estructura* del discurso despojado de adicciones. Cómo significan y cómo han transformado nuestra concepción del significado. Es preciso central la atención en la *omisión constructiva* crucial.» [Foster, 2002: ix]

La falta de soluciones evidentes no significa que la cuestión no deba ser planteada. ¿Acaso todo lo que le queda al artista es el éxodo a un paraíso utópico? Eso es lo que el liberalismo represivo y su gestión del realismo, con mucho gusto, nos quieren hacer creer. [Gielen, 2014: 217]

119

El espectro afectivo y la personalidad creativa comparten un endofenotipo que en el modelo de Cloninger conocemos como “busqueda de novedad” (BN) y en otros modelos (big five) se conoce como “apertura a la experiencia”. Como su nombre indica que la BN identifica a individuos con altas puntuaciones en impulsividad, curiosidad, acercamiento o pasión por lo nuevo, intolerantes a la monotonía, exposición al riesgo e insumisos en relación a la autoridad o a las ideas imperantes en cada momento histórico. [Andreasen, 1987]

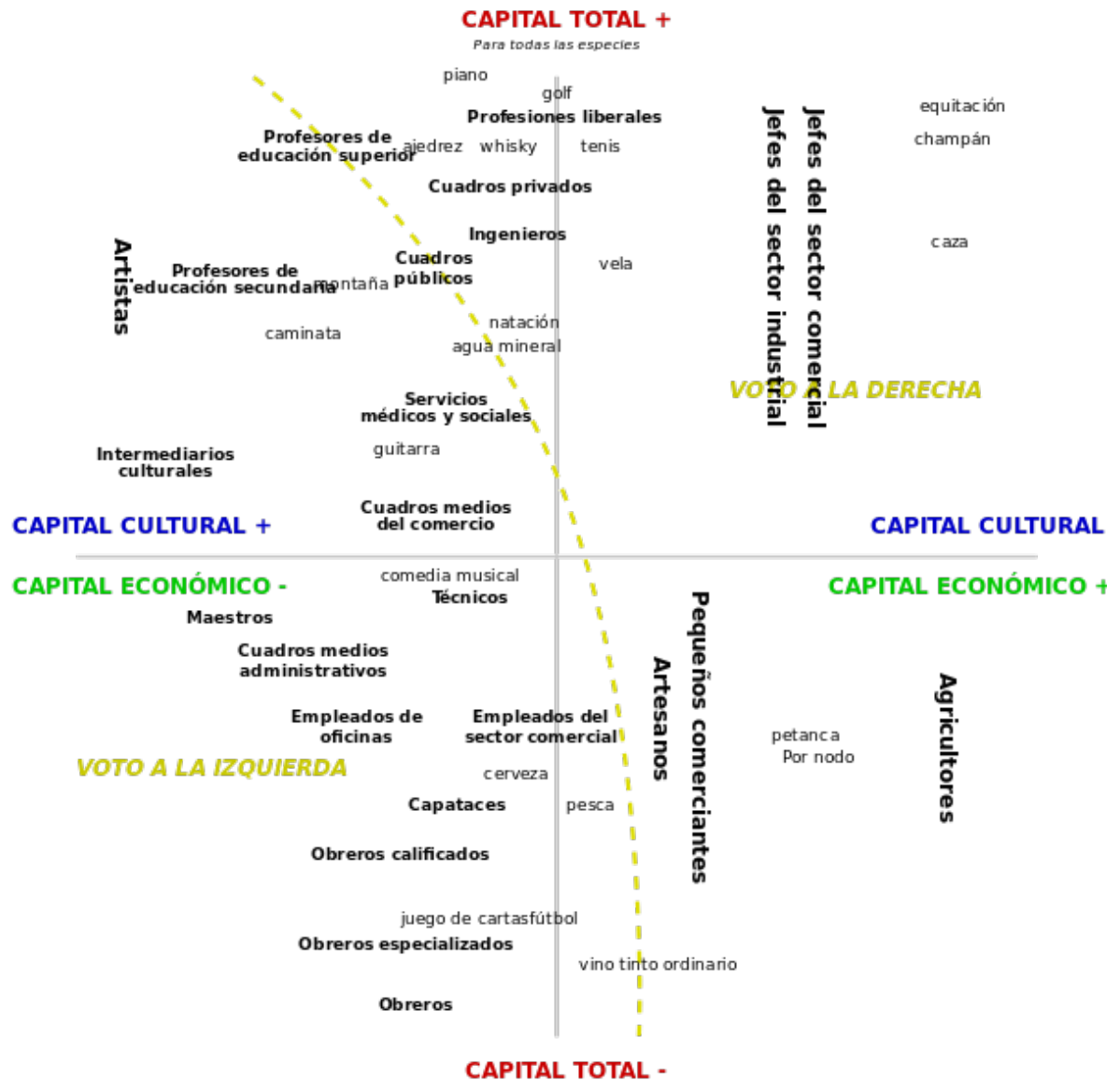


Imagen 104. Esquema del espacio social y las prácticas sociales según Pierre Bourdieu. En 'Raisons Pratiques'¹²⁰, 1996.

¹²⁰ El artista se sitúa en la posición prácticamente opuesta al artesano, asumiendo que por tanto la diferencia entre los mismos reside en la cantidad de capital económico y cultural, así como en la dirección de su voto. [Bourdieu, 1997: 19]

«No puedes saturar la vida con la identidad» [Butler y Preciado, 2008: *Têtu*] proclama Judith Butler refiriéndose a la masculinidad o la feminidad como ´asuntos bien delimitados´. Butler se pregunta sobre la necesidad de *fijarse* de una vez por todas, como si alguien conociese su futuro y pudiera entonces ser un todo continuo. La autora habla de la ´melancolía del género´ para referirse a aquello que aparece sobre la *formación* de quienes claman golpeando con el puño «¡Yo soy homosexual!» U otra cosa. Son formaciones *identitarias* rígidas que se defienden de experimentar alguna pérdida.

Tomemos ciertas formas de hipermasculinidad o de hiperfeminidad en la cultura heterosexual, y tienen cierto aire *queer* (performativas) debido a que son hiperbólicas. Un hombre, por ejemplo, que tenga miedo de tener el menor rastro de feminidad en él, y que viva al acecho de cualquiera de ellos. En el mundo gay y lesbiano también puede haber una cierta *policía de la identidad*. Como si, en cuanto lesbiana, no seré sino lesbiana, no formaré sino sueños lesbianos, no tendré sino fantasías con mujeres. ¡La vida no es la identidad! La vida resiste a la idea de la identidad, es necesario admitir la ambigüedad. A menudo la identidad puede ser vital para enfrentar una situación de opresión, pero sería un error utilizarla para no afrontar la complejidad.

[Butler y Preciado, 2008: *Têtu*]



Imagen 105. Fotografías de Keith Arnatt, en su obra ´I'm A real Artist´, 1969.

Los estudios de género y más exactamente los de sexualidad conforman, al igual que la profesión escogida, una porción fundamental de la *subjetividad*. Por eso sus reivindicaciones valen para controvertir las propias *categorías* del régimen profesional. Controvierten perfectamente aquellas categorías de un régimen profesional cargado de determinaciones, coreografías, etiquetas y estructuras, como es el del arte. *Ser artista*, identificarse como tal, únicamente significa absorber unos presupuestos socialmente determinados y actuar en consecuencia bajo una normativa

ajena y a menudo contraria a los intereses personales. El éxito de ambos -régimen sexual y profesional- seguramente procede de la misma clave: uno se encuentra muy cómodo en las estructuras que ya conoce.

E: Por regulación se refiere a que se determine que se es hombre o mujer en el DNI, y a ello correspondan X derechos, X deberes, X roles.

BP: Exacto. Hay un enorme trabajo social para modular, controlar, fijar esa plasticidad. Y no sólo política, también psicológicamente. Cada individuo es una instancia de vigilancia suprema sobre su propia plasticidad sexual. Cuando preguntabas de dónde viene mi rebelión, es de ahí. Cómo es posible que no estemos en revuelta constante, que esto no sea la revolución (...) Declararse heterosexual también supone un conjunto de arreglos posibles, pero suponen una coreografía tan estrecha que lo que me parece terrible es que se acepte como inamovible. No creo en la identidad sexual, me parece una ficción. Un fantasma en el que uno se puede instalar y vivir confortablemente.

E: Y feliz.

BP: Por supuesto. Pero es que ese es precisamente el éxito de la biopolítica. (...) Cuando hablamos de biopolítica, estamos hablando del control externo e interno de las estructuras de la subjetividad y la producción de placer. Me defino como transgénero, pero he salido con biohombres, con biomujeres, con *trans* Y te puedo decir que cuando eres biomujer, asignada socialmente como mujer, y sales con un biohombre, asignado como hombre, experimentas una reorganización de tu campo social. De repente, tu familia está contenta. Es un sistema de comunicación complejo, en el que emites signos que son descodificados: estoy de acuerdo con el sistema de producción, y voy a reproducir la nación tal como la conoces.

[Preciado, 2010]

«Propuso que investigáramos si la flecha señalaba algo; dijo que no perderíamos nada con averiguarlo; si nos convencíamos de que no señalaba nada, por lo menos estaríamos tranquilos, sabríamos que no era una flecha especialmente trazada por alguien, sino sólo una ilusión
(...)»

De pronto accedí e incluso me levanté inmediatamente de la cama, pues la idea de avanzar por una línea determinada, la idea de un movimiento penetrante, decidido, me pareció mucho más agradable que un vaso de agua helada
(...) no obstante, [tenía] en sí cierta dosis de imbecilidad.»
Witold. Gombrowicz [Gombrowicz, 2001: 42-43]

A fin de reflexionar sobre qué puede ser exactamente esa competencia del artista para *poner en valor* de una manera responsable, conviene que revisemos nuestra experiencia en el trabajo:

Hemos llevado a cabo una producción indisciplinada entre artes plásticas, gestión humana y literatura. De dicha producción rescataremos tres casos recientes que resultan relativamente consecutivos. Ellos son: ‘Corrientes’, [Corrientes en *Esther Gatón*] que se ubica en la investigación artística; ‘Cráter’ [Cráter en *Esther Gatón*], localizado en el arte local-*outsider* (fuera del circuito), y el trabajo en el hotel ‘El Coloquio de los Perros’ [Hotel El Coloquio de los Perros en *Esther Gatón*], asociado al diseño, a la decoración de interiores o a una producción plástica sin determinar. A continuación recorreremos los tres casos de manera que, más allá de las connotaciones en las que se enmarcan, pueda emerger su *fondo* de interés común. Esto es, su *competencia*.

- Presentación de 'Corrientes' en el programa Gimnasio de Rampa y en el MIAC

Este proyecto se sitúa en el curso 2012/13 y parte de la siguiente situación: al alquilar un piso en Madrid, descubrimos que no se trataba de una vivienda completa, sino de la sección de una vivienda más grande que había sido subdividida en pisos pequeños y como consecuencia, el reparto espacial estaba desproporcionado. En este caso, el pasillo presentaba una preeminencia completamente absurda en relación al resto del hogar. Era un pasillo inmenso, abrumador y desconchado. Frente a esa extravagancia, decidimos que ese espacio guardaba una sustancial relación con el interior de la ballena que, según relata el episodio bíblico, tragó a Jonás. Y que la misión era dibujarlo. Es decir, dibujar esa ballena por dentro.

La determinación por dibujar el interior de la ballena sobre las paredes, puertas, techo y suelo del pasillo duró los diez meses de alquiler del piso. Más que una *pieza*, declararemos que el pasillo consistió en una *caldera* de la que salían múltiples producciones, bastante diversas. Entre ellas hay cuentos, hay reportajes, hay encuentros, hay mentiras... Gran parte de las mismas recogidas en el blog www.aexcepciondeguateque.wordpress.com. Finalmente, una parte de estas producciones desembocaron en el Máster en Investigación en Arte y Creación (MIAC) de la Facultad de BBAA UCM; y otra, en el programa 'Gimnasio' [Gimnasio en Rampa] de Rampa, Madrid.

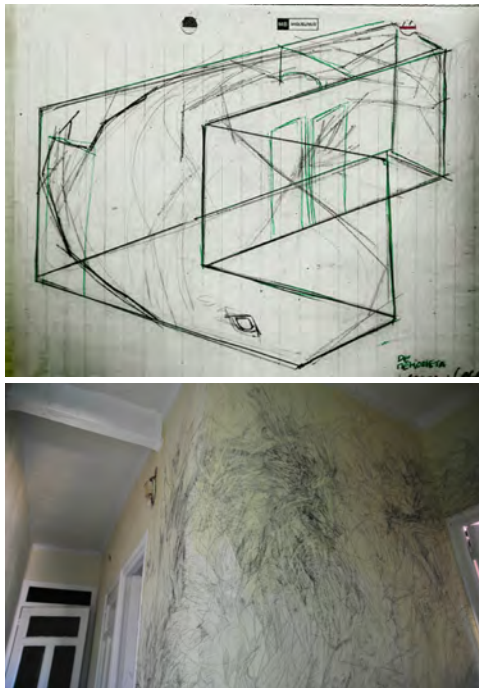


Imagen 106. Boceto inicial del proyecto e imagen de un momento del dibujo durante el curso 2012/13.

- Exposición de *Cráter* en la vinoteca Señorita Malauva

Este proyecto, realizado en 2014, tiene su origen en una excursión accidentada en la naturaleza. El objetivo era llegar al cráter interior de una isla (para verlo). Cuando llegamos, las condiciones medioambientales supusieron que apenas pudiéramos ver nada: el viento nos azotaba en la cara, los ojos nos escocían y el mar se agitaba violentamente. A partir de esa decepción, llevamos a cabo un serio ejercicio en la *rememoración* de un cráter que apenas habíamos conseguido ver. El ejercicio trata de evocar esas imágenes *no llegadas a ver* por medio del dibujo sobre piezas y relatos acerca de esa excursión. Relatos efectuados por gente que había ido y gente que no. O por gente que no existía.

Es importante señalar que mientras llevábamos a cabo este serio ejercicio, sabíamos que iba a ser expuesto en un espacio concreto: en la vinoteca Señorita Malauva de Valladolid. Se trata de una tienda especializada en vino que hace las veces de espacio para catas, con cinco escaparates rebosantes de objetos, iluminación cambiante, paredes de papel, mobiliario de gran tamaño y cierto aspecto de bazar. Así pues, el ejercicio no consistió únicamente en la elaboración de estos dibujos y relatos sino, sobretudo, en el diseño de unos soportes que permitiesen introducirlos en el espacio de manera que compitiesen con las botellas, con la paquetería, con los objetos de recuerdo y con el *brillerío* intermitente que sucedía a consecuencia de ellos.

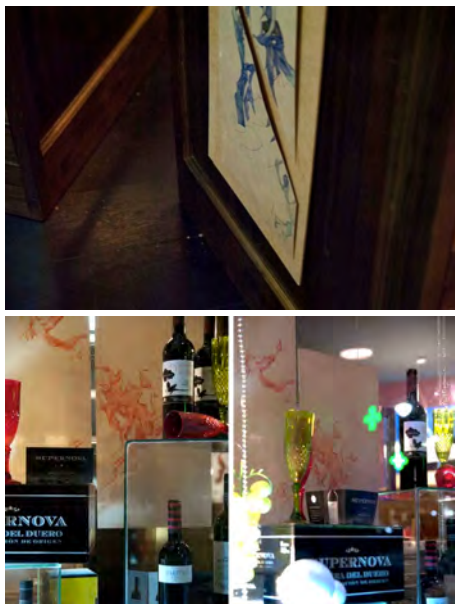


Imagen 107. Fotografías de la exposición de ‘Cráter’ ubicada en la vinoteca Señorita Malauva, Valladolid. Septiembre de 2014.

- Intervenciones plásticas en el hotel El Coloquio de los Perros

Este proyecto resume una serie de injertos plásticos (cuadros, dibujos, murales, señalética...) realizados en un hotel boutique inaugurado en 2015. Lo interesante de este trabajo es que, pese a tratarse de un encargo, nadie sabía realmente qué es lo que había que hacer, lo que se pedía. Y ni siquiera todos los responsables estaban de acuerdo en que un *artista*, tuviese nada que hacer allí. Así pues, en un primer momento el trabajo consistió en pasear por el edificio en obras y proponer ideas, posibilidades, trucos...

Más adelante, llevamos a cabo una serie de dibujos, diseños, cuadros... Una coreografía del asunto. Lógicamente, en este trabajo no había una hoja de sala. Es decir, un lugar en el que 'acomodar' al espectador y decirle cómo leer los trabajos. Sin embargo, los paseantes parecían necesitar esas explicaciones, y ocurrió que ellos mismos ya no las solicitaban, sino que se pusieron a elaborarlas. Entonces, la otra parte de nuestro trabajo consistió en tomar las *especulaciones* que nos llegaban sobre el sentido de las intervenciones, engrosarlas y relanzarlas; trazando así uno o varios tipos de *significados*. En definitiva en alimentar un *tejido* de leyendas alrededor del edificio.



Imagen 108. Fotografías de algunos espacios intervenidos plásticamente en el hotel 'El Coloquio de los Perros', Valladolid.

En el recorrido se comprueba que los tres casos comparten procesos de pensamiento, maneras de proceder e incluso aspectos formales. En esencia, se opera con dos cualidades (dibujo y superficies) y en ellas crecen los personajes: del *dibujo* intriga su honestidad y de las *superficies* que recorten espacios; su potencia. Sin embargo, estos tres casos están radicalmente separados por un momento de *legitimación*. El recorrido trazado va de más a menos: desde ‘Corrientes’, un proyecto perfectamente inscrito en el circuito gracias a su desembocadura en Rampa y en MIAC, pasamos a ‘Cráter’ que, a pesar de ser una exposición *outsider*, utiliza los códigos de la institución arte: un artista expone su trabajo en un espacio. Finalmente, el trabajo en el hotel se atribuye directamente al de la *decoración*. Es precisamente este término, *decoración* -inercialmente despreciado por la comunidad artística e intelectual- lo que produce un *resorte* en nuestra observación y nos anima a reflexionar sobre el mismo:

Hay dos valores inherentes al acto decorativo que nos interesan particularmente y que por lo tanto favorecen que lo señalemos como una *competencia* a reclamar. El primero es su pertenencia a un *espacio de realidad*. A diferencia de lo que se pretende con el excesivamente¹²¹ normalizado Cubo Blanco, la decoración utiliza unas condiciones específicas¹²² y cambiantes frente a las que *reaccionar*. El segundo valor reside en su sencillez. La decoración *aproxima al gesto mínimo*, pues es suficiente desplazar un objeto, descorrer una cortina o reclinar la posición de una silla para que exista. Ocurre constantemente y podemos decir que está al alcance de cualquiera siendo, además, invariablemente pertinente. Nada permanece igual después de una acción decorativa y (consciente o no) no hay ingenuidad en su utilización. Si atendemos a la etimología, se comprueba que la raíz indoeuropea –*dek* (que significa *tomar, aceptar*) resulta ser el origen de *decorar*, pero también de *docente*. Entonces, es lícito comprender la *acción* de decorar como un método docente; de fortísimo potencial crítico y capacidad para la estimulación de utopías.

¹²¹ Planteamos que su empleo sea un exceso puesto que desconfiamos de que siempre exista una conciencia de la ideología (de la no neutralidad) de este espacio por parte de quienes lo utilizan. Al igual que ocurre con los términos ‘creatividad’, ‘cultura’, ‘arte’, parece que el empleo del White Cube haya llegado a consistir en una práctica generalizada e inercial.

¹²² Debido a que en este estudio dicho carácter de ‘site-specific’ se considera como un valor a reclamar en la responsabilidad del artista, haremos uso de varias reflexiones arquitectónicas, ya que esta práctica es consciente de la obligación por pensar su destino.

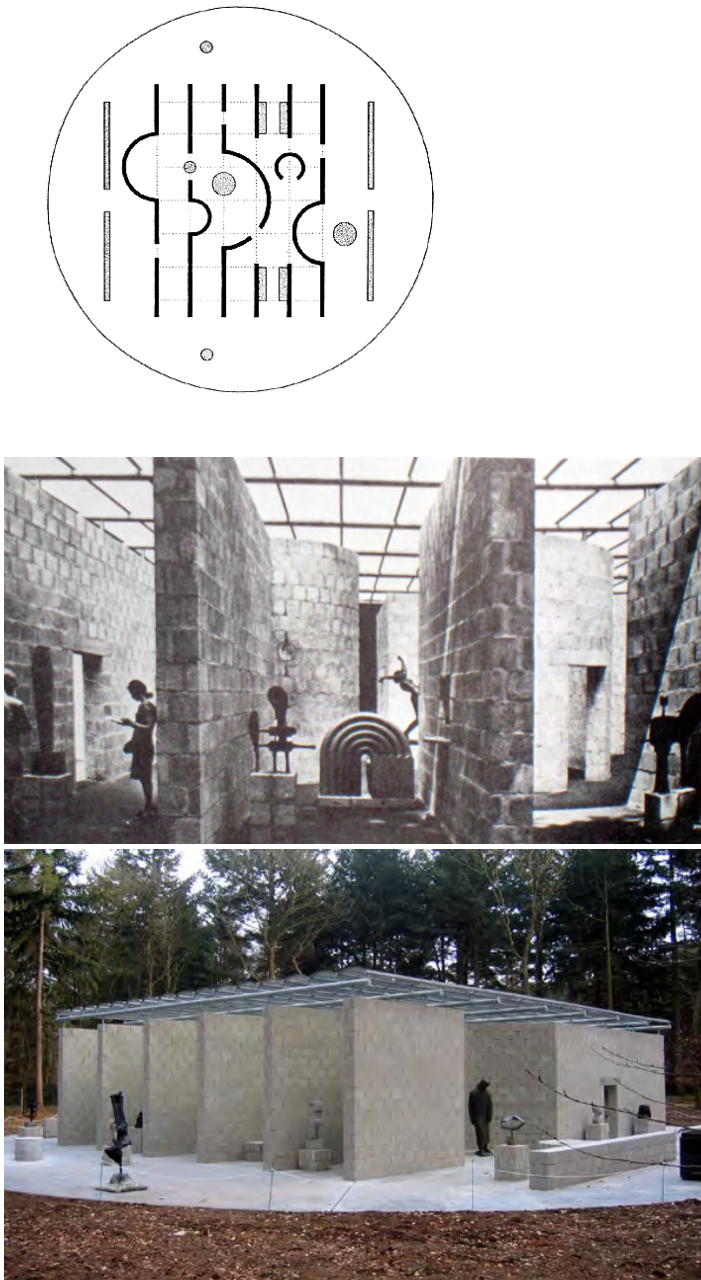


Imagen 109. Planta y fotografías del Pabellón Sonsbeek realizado por Aldo Van Eyck¹²³ para la exposición temporal de esculturas en 1965/6 en Arhem. Hoy reconstruido.

123

Decidí que el nuevo pabellón tuviera algo de la densidad e intrincamiento de las cosas urbanas... pero a la vez, la distancia y la serenidad que propone el parque que lo rodea... Una armonía afectada, árboles, cielo y prado, un lugar petreo, gruesos muros y un techo translúcido... Cae la luz en multiplicidad de direcciones, y hace más intenso el valor del tacto, la presencia de los objetos. La lluvia de vez en cuando y raramente acentúa alguna de estas cosas.» Para Van Eyck, la luz natural satura el volumen de la obra escultórica e impide la comprensión de su carácter autónomo.

Aldo van Eyck. (1999). *Works*, Basel, Birkhäuser, 1999, (pp. 134-141). Citado por Fernández-Llebrez Muñoz, J. (2013). *La Dimensión Humana de la Arquitectura de Aldo Van Eyck*. [Fernández-Llebrez, 2013:UPV]

La arquitectura tiene una dimensión política fundamental. Es un discurso, una acción, por tanto lo que se llama *crítica* debe estar en el proyecto. En la construcción se critica, para evitar el desastre.

[Mendes da Rocha, 2012]

Es desde este prisma, -entendiendo la acción decorativa como una práctica que efectivamente enseña (modifica y arroja sentido, propone *lugares-diferencias*, *estimula* utopías) y que, además, es universal (no insiste en su heroicidad)- desde donde la pensamos como *capital simbólico* a ser puesto en juego, valorado. Siguiendo la estrategia que Hal Foster describe anteriormente, *re-conectamos* con la acción de *decorar* a fin de reclamarla como *competencia*.

Nuestra actividad interdisciplinar como artistas, como escenógrafos y como comunicadores visuales se funde en los objetos y en los espacios que creamos. Para nosotros los lugares y los productos que producimos y que seleccionamos pertenecen al mismo orden y deben caminar de la mano, no entendemos el trabajo en un espacio sin los objetos que lo pueblan, el pensamiento hacia los espacios atraviesa a la vez tanto nivel arquitectónico como los detalles decorativos más pequeños.-nos dice Solar (Teresa).

[López, Architectural Digest]



Imagen 110. Sobre estas líneas una fotografía del Pabellón diseñado por Le Corbusier para la Exposición Internacional de las Artes Decorativas e Industrias de París, en 1925.¹²⁴

¹²⁴ Esta muestra se retrasó diez años debido a la guerra y en ese tiempo el control de la maquinaria empresarial había pasado de las organizaciones de diseñadores tradicionales a los líderes del comercio, con los cuatro grandes almacenes parisinos al mando. Así, el emplazamiento de la feria tuvo lugar en el centro de París, desoyendo el consejo de arquitectos y reformadores sociales (como Le Corbusier), quienes proponían el terreno de pruebas para la vivienda masiva de posguerra, a fin de poder reutilizar el complejo tras la feria. Sobre la Exposición en su conjunto Nancy Troy diría que «podría calificarse perfectamente de intento de vincular la vida contemporánea en Francia con un pasado perdido o que desaparecía rápidamente. La feria fue una tierra de fantasía dado que soñaba en cómo vive la gente acomodada antes de acudir a los grandes almacenes de la vecindad en busca de imitaciones más baratas de la tetera o el platillo que se había soñado». Desafiando a esa estrategia comercial “haute couture”, Le Corbusier insertó una tremenda crítica a la Exposición por medio de su Pabellón Esprit Nouveau, pues presentaba una nueva forma del “espacio habitable” contrario a la noción burguesa de “decoración” como medio de ostentación clásica. Además, demostraba que la industria era por sí sola capaz de generar una nueva clase de belleza, y reemplazaba la idea de mobiliario por la de “equipamiento”. Pese a declararse en contra de las llamadas “artes decorativas”, Le Corbusier estaba haciendo decoración, pues insertaba ideología por medio del diseño de un lugar.



Imagen 111. Fotografía del Pabellón diseñado por Konstantin Melnikov¹²⁵ para la URSS en la Exposición de Artes Decorativas e Industria de París, en 1925. Ejemplo de *decoración* como herramienta utópica.

¹²⁵ El objetivo de Melkinov era combinar la representación de los nuevos ideales y valores revolucionarios soviéticos a la vez que defendía el derecho a la expresión personal del individuo. Una difícil tarea para un pabellón que debía representar a todo un pueblo, con la particularidad añadida de que era la primera presentación ante el mundo de la nueva Unión Soviética tras la Revolución Bolchevique de octubre de 1917. Así, en la construcción se emplean materiales deliberadamente no lujosos y ensamblados de un modo elemental (casi lúdico), que representaba la transparencia en los modos de construcción: sin tapizados, con todas las juntas al descubierto. Otro simbolismo reside en la *transformabilidad* o poli-funcionalidad de algunos muebles, que podían ser regulados por el usuario, estableciendo de esta manera una nueva relación entre los hombres y os objetos, en la que no seríamos ya consumidos sino co-jugadores de la misma partida del ajedrez de la vida. Finalmente, el lugar está marcado implacablemente como espacio colectivo con un “club de trabajadores” pues, la nueva cultura soviética preconiza un mundo en el que los trabajadores tienen tiempo libre.



Imagen 112. Esta imagen muestra un trabajo decorativo de Elsie de Wolfe (1865-1950). Ella fue la primer mujer en la historia del siglo XX que hizo de la decoración de interiores¹²⁶ un trabajo rentable¹²⁷.

¹²⁶ La palabra 'decoración' es menospreciada a favor del 'diseño de interiores'.

La historia del término decoración contiene un conflicto de género que es útil analizar. Cuando las mujeres comenzaron a llevar a cabo esta labor, a principios del s.XIX, fue comprendida como una extensión del impulso natural de éstas a rodearse de colores y belleza, y por lo tanto menospreciada como un "entretenimiento de mujeres ricas y aburridas". En aquél entonces la independencia económica femenina no estaba bien vista, así que este oficio, al no considerarse como tal, permitía que ellas realizasen sin generar excesivo conflicto. Sin embargo, a la vuelta de la guerra estos hombres están interesados en intervenir en este nuevo oficio, y desplazan a las mujeres.(...) Cuando por fin esta labor se reconoce como una profesión más, otra brecha es abierta. Impacto en el territorio académico. Transcripción del audio:

Rather than describing it as work, 'interior decoration' was frequently characterized as an extension of women's natures, directly compared to the female compulsion to colour-blend complexión and costume. These connections involve more than arguments regarding the relative status of high or low art. The gendering of spaces and practices played their part in producing the idea of 'woman', opposing female intuition to male rationality within a binary system of gender. Isabelle Anscombe's 'A Woman's Touch' (1984) first raised the significance of the interior decorator in terms of a history of woman's contribution to the designed world." Deriving her material from biographical and periodical sources, Anscombe described how primarily upper middle-class women opened decorating businesses in the 1910s and 1920s when paid work was socially unacceptable for such women." She traced the transplantation of the profession to Britain by Americans including Elsie de Wolfe, noting that, 'From the start, the personalities of the pioneers of interior decoration ensured that it was a fashionable profession.'(...)

It is the personality of the Mistress what the home express. Men are always guests in our homes " [...] caused some impact in the academic world.
[Stufmomnevertoldyou, 2015: Minuto 17:54]

2. 2. Análisis de la tendencia postfordista. Cuando relatamos formas de acción

A fin de pensar la puesta en práctica de una profesión vinculada a la acción decorativa, es necesario llevar a cabo un análisis del contexto al que va a ser dirigida, así como una revisión de los pensadores o profesionales de referencia que puedan dotarla de cierta conciencia. A partir de este estudio, estableceremos aquellos valores que esa práctica protege, así como su sistema de aplicación. Finalmente, necesitaremos distinguir la *forma* en que la *práctica* va a ser introducida dentro de un determinado panorama. Ensayamos.

Feduchi: -El “haber” es muy pasivo. En cambio el “tener” es más activo. El objeto más activo es aquel en el que tú tienes que reconocer ese tener. Incluso tienes que apropiártelo.

Blasco: -Yo iba más por el “hay cosas”. Hay una elección de cosas y detrás de cada cosa también hay varias elecciones. Por ejemplo, está la decisión de Leni Riefenstahl en esa especie de *potlatch*. Todas las piezas son diálogo. (...)

Feduchi: (...) ¿Sirve como ejemplo de lo autoritario o de lo no autoritario? Ésa es un poco la clave de la cuestión. ¿Hasta qué punto los artistas están obligados a ser autoritarios o a no serlo? En este contexto, en el que la sociedad ya está cansada de que la institución arte recalque su alienación, ¿tiene el artista que tener una condición distinta?

Blasco: -El artista tradicionalmente —o desde el Renacimiento al menos— pone cosas en el mundo que nadie le ha pedido. Es a partir de ese momento cuando el arte se separa del “arte funcional”. Creo que somos muchos los que queremos recuperar la función de que las cosas funcionen. No es sostenible que haya personas por ahí poniendo cosas que nadie les ha pedido. Esa falta de sostenibilidad hace que el arte útil se vuelva a encontrar con el diseño, con una utilidad que se ha doblado, que no es la misma del funcionalismo mecanicista, sino que es una recuperación de una utilidad más mágica, más emocional, más sentimental.

[Blasco y Feduchi, 2015]

¹²⁷ Su libro *‘The house in Good Taste’* (1913) fue todo un manual de referencia para la decoración de interiores a nivel nacional e internacional.

«Me he dado cuenta que para un arquitecto es muy importante escribir sobre su modo de entender la arquitectura. Creo que, con la idea de formular tus ideas, es algo incluso más importante que los edificios que proyectas.»

Herman Herztberguer [Fernández-Llebrez, 2013: 619]

(en su arquitectura define el espacio como 'lugar que no ha sido apropiado')

Dos situaciones del contexto nacional nos hablan de circunstancias sobre las que el servicio y los productos de la *decoración* pueden actuar. La primera es consecuencia de la Tercera Revolución Industrial y tiene que ver con la modificación en los procesos de producción (y reproducción) de identidad. La segunda procede de una necesidad esencialmente humana y afecta a los sistemas de consumo. Se trata de la vuelta a los sistema de comercio tradicional a consecuencia de una creciente necesidad de *convivencia*.

«La digitalización de los procesos de fabricación es el punto de inflexión de los cambios tecnológicos que están dando fin a la producción industrial tal como la conocemos. Dos palabras que hay que recordar: fabricación aditiva.

(...)

Con la aparición de la impresión 3D, la economía de escala tiene una importancia muy inferior. Una consecuencia de la Tercera Revolución Industrial es que el número de trabajadores manuales seguirá en declive y la productividad se incrementará. Habrá mas tareas que se realicen delante de una pantalla de ordenador. Esta revolución en marcha también permitirá que las empresas se ajusten con rapidez a los cambios en los gustos locales.

(...)

La amplitud y diversidad de productos que se pueden fabricar económicamente en lotes más pequeños, con mayor flexibilidad y menos mano de obra, se incrementará a medida que la fabricación aditiva incorpore nuevos materiales como la fibra de carbono y la nanotecnología a los productos.»

The Economist [Se define la Tercera Revolución Industrial en Crónica Sandic Coromant]

La digitalización de los procesos de fabricación favorecen el *prosumo*. Es decir, aquél tipo de consumo en el que el consumidor *produce* una parte significativa del producto a través de sus elecciones. Se dice que prosumir es un acto característico de personas exigentes y con conocimiento sobre aquello que solicitan. No obstante, lo verdaderamente significativo del prosumo es que pone el acento sobre lo *singular* del

producto y su adecuación a la *personalidad* del consumidor. Así pues, de lo que el prosumo bebe y a su vez favorece, es de la idea neoliberal de *personalidad*. El método responde a una necesidad de individualidad obligatoriamente *distinta*.

Por eso, cuando *The Economist* señala que «nos estamos alejando de la producción en serie en pos de una producción más individualizada. (...) Habrá incontables emprendedores en talleres pequeños, en su propia casa y, por supuesto, en garajes, que serán capaces de hacer cosas que nunca habrían podido imaginar» [The Economist, 2012], viene a decir que el deseo de ser (o de demostrar ser) es ya imparable. El problema de esta potencialidad es que excita la reproducción de modelos inducidos. Excita entonces una reproducción *positiva*, inercial, que además es contraria a la construcción de subjetividad. Finalmente dificulta una verdadera *diferencia*.



Imagen 113. Imágenes de la campaña promocional de 'Natural Machines', empresa dedicada a la fabricación de impresoras 3D que imprimen comida. [EFE, 2014: ABC]

Otra consecuencia inmediatamente trágica de la Tercera Revolución Industrial será la repentina destrucción de numerosos puestos de trabajo. Las fábricas del futuro estarán prácticamente desiertas, sin operarios. Sobrevivirán aquellos trabajos que requieren mayores habilidades. Este dato alimenta la tendencia lógica del perfeccionamiento de maquinaria y además, confirma otra tendencia interminable: a mayor desarrollo, mayor competitividad. Los tiempos de trabajo se mantienen o incluso se incrementan, pues la batalla no está tanto en la mejora de las condiciones de vida del trabajador, como en la competitividad de la empresa. En su *posicionamiento*.

Con la reducción del número de trabajadores en las empresas y su mayor nivel formativo, disminuye la distancia entre jerarquías así como la conciencia de clase. Así, la nada sorprendente consecuencia de este *estrechamiento* de las compañías hacia *equipos* es que los implicados se sienten más allegados a su trabajo, llegando a vincular éste a su *desarrollo personal*. El posicionamiento del negocio se percibe en paralelo al propio *valor* del trabajador como persona. Las representaciones continúan concebidas en términos de productividad.

Like all revolutions, this one will be disruptive.
[The Economist, 2012, 21 de abril]



Imagen 114. Ilustración de Brett Ryder para el artículo 'The Third Industrial Revolution' (La Tercera Revolución Industrial) publicado por The Economist el 21 de Abril de 2012.

La segunda situación que caracteriza el contexto nacional es, paradójicamente, una vuelta a formas de comercio tradicional. El sociólogo Carlos Gómez Gil observa «cierto empujón» [Asociación Compass, 2014] que tendrá más incidencia en el futuro, por parte de nuevos establecimientos que trabajan sectores tradicionales. El profesor, refiriéndose en concreto a la ciudad de Alicante, señala que se trata de establecimientos «mucho más cuidados en cuanto a la imagen, acogedores, modernos y funcionales». Añadiendo además que «El comercio es como el rostro de una persona, imprime carácter, y la revitalización es muy importante en una ciudad donde la crisis está castigando mucho. Es básico que cada vez haya más comercio cuidado, no de franquicia, sino con criterio estético, algo de lo que Alicante adolecía».

Son negocios normalmente orientados al comercio de productos básicos de alimentación («es el boom de las panaderías, pero también de las fruterías y de tiendas de alimentos básicos, cuidadas, cercanas, donde se puede elegir, con alimentos frescos, diarios, no envasados»). Y se afirma que dicho empujón hacia el valor agregado proceda de la situación de crisis económica: «la gente valora cada vez más en qué nos gastamos el dinero y buscamos productos de primera necesidad que a la vez sean de calidad.» Más allá de las *maniobras* por el atractivo comercial y sus instrumentos de seducción, atisbamos el impulso –trascendente– que favorece dicho *retorno* a la cesta de la compra. Se trata del renacimiento de la *convivencia*. De esta necesidad fundamental. Otro factor nada despreciable que favorece al comercio tradicional es el *granel*, ya que este sistema permite tomar sólo la cantidad necesaria y evitar tirar comida. El *granel* vendría a ser la metáfora de cómo el comercio tradicional ofrece unos servicios o productos a *escala*.

No hemos construido una ciudad para la convivencia; una ciudad contemporánea. (...) Aquí se dice que nunca debimos tener una ciudad universitaria. La universidad ya estaba en la ciudad: las facultades de medicina, de derecho, de arquitectura, la escuela politécnica. La ciudad universitaria sacó a los estudiantes de la vida pública. Los estudiantes se alienaron, perdieron contacto con la realidad, no tienen participación en la vida activa de la ciudad, se infantilizaron. (...) Y mientras tanto la llamaron ciudad, aun cuando no lo es. ¡Un acto fallido!

Los niños tienen que andar en metro. Para que comiencen la vida pública aprendiendo. Esa es la más virtuosa lección de las escuelas. Estar allí de modo público.
[Mendes da Rocha, 2012]

Del análisis de contexto concluimos, por un lado, que de poco o nada sirve un desarrollo de los *medios* de producción si estos no van acompañados de un desarrollo de la *subjetividad* adecuada con la que utilizarlos. Y por otro, que el acto básico de la compra no puede entenderse como un simple intercambio, sino que su empleo responde a la necesidad humana de *relación*. Favorecer los medios para la construcción de subjetividad, así como las circunstancias para entrar en relación serán pues los valores esenciales a preservar por la práctica cuya creación se plantea.



Imagen 115. Fotografía Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, de Vilanova Artigas, Brasil.¹²⁸

128

Yo podría decir que hay que mostrar la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de São Paulo, de Vilanova Artigas. Pero Vilanova Artigas una vez más no es la cuestión, sino el edificio que es muy extraordinario, muy *sui generis*. Es una obra inconclusa. El intento de hacer algo es una belleza. El edificio de la Facultad de Arquitectura tiene corredores, talleres y todo abierto. Como en los *ateliers* de los artistas de los años veinte en París que son emblemáticos, tienen claraboyas, mucha iluminación. En los talleres si tienes una ventana sirve para los que están cerca, pero en los *ateliers* hay luz para todos. Es todo muy inteligente: la entrada, la cantina, el auditorio, la parte pública. El encuentro se produce en la entrada, en la cantina se puede comer, conversar: es la visión de una ciudadela. Está la conciencia del grupo. El estudiante cuando va a estudiar se aleja de la casa y va hacia la vida pública. Hay una biblioteca para todos. La biblioteca de la FAU es una de las mejores bibliotecas de arquitectura del mundo. Artigas pensaba que la FAU alimenta a la Universidad. Es una facultad de arquitectura que puede decir a la filosofía, a la geografía, a la historia, a la lingüística, a la matemática, lo que necesitamos, a donde queremos ir. Una facultad de arquitectura representa todos los deseos humanos, los más urgentes, la construcción de la ciudad.

[Mendes da Rocha, 2012]

«Hoy en día, no tenemos otra representación de la realidad que esa operatividad, esa eficacia. Ya no concebimos un ser sin efecto. Sólo es real lo que es efectivo, y con ello eficaz y gobernable. (...)

La insistencia en el trabajo y la producción es nefasta. La izquierda se equivocó cuando asumió esas categorías, que yacen en el centro del capitalismo. Pero hace falta precisar que la inoperatividad, tal como la concibo, no es ni atonía ni holgazanería. Pues esto es lo propio del hombre: escribir un poema superando la función comunicativa del lenguaje; hablar o dar un beso desviando la boca de su función, que sirve en primer lugar para comer. El hombre es el animal desobrado [désœuvré]; no tiene ninguna tarea biológica asignada, ninguna función claramente prescrita. Es un ser de potencia que puede su propia impotencia. El hombre puede todo pero no debe nada.

La tarea de la filosofía por venir es la de pensar una política y una ética liberadas de los conceptos de deber y de eficacia. Volver inoperantes todas las obras sociales de la economía, del derecho y la religión para abrirlas a otros usos posibles»
Giorgio Agamben [Agamben, 2012: Telerama]

Nuestro estudio reclama el valor de la decoración y propone llevarla a cabo a favor del *juego*. En contra de la tendencia general (homogeneizadora, simplista y asubjetiva), se trata de diseñar las condiciones para que un *sitio* -inserto en lo cotidiano- anule sus categorías y devenga un espacio de improvisación. Serían sitios para *des-obrar* [dés-œuvrer], en el sentido activo del término [Agamben, 2012: Telerama]. Magníficos ejemplos de esta orientación son los parques del arquitecto Aldo Van Eyck ejecutados en espacios menores¹²⁹ que habían sido ignorados por las grandes planificaciones de posguerra. El holandés reivindicó la construcción *situacionista*, original y vernácula, contraria a la predilección dominante por una arquitectura racionalista, homogeneizadora y concebida a gran escala.

En su trabajo, Van Eyck maneja dos cualidades que necesitan ser rescatadas por una comprensión utópica (y necesaria) de la *decoración* hoy. En primer lugar, provee las condiciones físicas para un espacio de juego *das Zwischen*¹³⁰ (intermedio), entre

¹²⁹ Van Eyck puso en marcha un nuevo modelo de desarrollo en el urbanismo de posguerra, que en los años 60 se llamaría "estrategia incremental". Este modelo buscaba acomodar las necesidades inmediatas del usuario, explotando las oportunidades ofrecidas por los emplazamientos inmediatamente disponibles. Su logro fue transformar emplazamientos del tejido urbano abandonados tras la guerra y darles un uso cotidiano para los niños.

¹³⁰

dos o más. Y en segundo lugar, el arquitecto confía en una ‘arquitectura evolutiva’. Es decir, una construcción que se modifica con el uso, apareciendo dentro de esta reflexión el punto de vista del niño como condición para el diseño.

Aldo siempre decía que la arquitectura está para “ayudar en el regreso a casa del hombre” (to assist man’s homecoming).

[Fernández-Llebrez. 2013: 620].

Qué incidencia tiene la idea del cambio en arquitectura. Me di cuenta que casi todos mis edificios sufren cambios motivados por los usuarios (muchas veces incluso desde el principio). Y es porque nadie tiene una misma idea del mundo; ni siquiera una idea estable, permanente. Este mundo cambia muy deprisa. (...) Esta es una idea estructuralista. En este sentido, la arquitectura podría compararse con el lenguaje. El lenguaje es algo que todos compartimos; plantea un catálogo limitado pero la gente lo usa de manera distinta: combinan palabras, cambian palabras, añaden palabras... Yo hablo de una arquitectura que, como el lenguaje, es adaptable, interpretable por la propia vida [arquitectura como telón de fondo].

[Fernández-Llebrez. 2013: 622].

Una idea fundamental que inspiró a Van Eyck fue el filósofo Martin Buber y su trabajo más importante, *Ich und Du*- 'yo y tu' (1923). Van Eyck empezó a leer su obra como estudiante en Zurich. Es a Buber a quien debe el concepto *das Zwischen*, que tradujo al inglés como *inbetween*, y en español podríamos decir *intermedio*, espacio entre dos o más. En ella encontramos la idea de *diálogo* como esencial y determinante de la buena vida. Buber identificaba tres tipos de diálogo: primero, el diálogo 'técnico', que ocurre con intención de obtener información, un acto instrumental; segundo, el diálogo 'monólogo', enmascarado como diálogo. Finalmente, el diálogo 'genuino', con intención de establecer una relación mutua viva entre 'yo y tu'. Este puede ocurrir mediante una simple sonrisa en el más absoluto silencio. Para Buber lo que cuenta en el diálogo genuino es el *inbetween*, o espacio entre dos. Es condición fundamental del ser humano. De hecho una persona considera a otra como otra, como un ser distinto, con la que es capaz de comunicarse en un mundo que es común a ambos y que trasciende del mundo individual de ambos. Van Eyck hizo el espacio intermedio, que es diseñar edificios y lugares como condiciones que sustentan y mejoran el diálogo entre las personas, el principio que guio su compromiso a lo largo de la vida con una arquitectura de la comunidad. La sociedad de masas alienada de posguerra, quien se había desligado de los lazos humanos, lo que Van Eyck y sus colegas llamaron sociedad del gran número, fue percibido por él y su generación como un problema básico que los arquitectos tenían que dirigir. Los parques fueron el preludio de este cometido.

Lefavre & Tzonis, 1999. Aldo Van Eyck: *Humanist rebel*, pag. 66. Citado por [Fernández-Llebrez. 2013: UPV].



Imagen 116. Parque de juegos en Laurierstraat, Amsterdam; años sesenta. Uno de los 700 que Aldo Van Eyck diseñó para la ciudad. Fotografía: © Ed Suister, courtesy Amsterdam City Archives.

Partiendo del supuesto de que *los procesos de trabajo condicionan los procesos de consumo*, asumimos que el sistema de trabajo deba contener los valores que dicho trabajo preconiza. Así pues, en este estudio el sistema de producción deberá contener consistir en procesos de convivencia, de juego, y de elaboración de subjetividad. El proyecto que relatamos a continuación consiste en la creación de un *negocio* orientado a posibilitar —fabricar— lugares para la improvisación.



Imagen 117. Sobre estas líneas, dos sistemas de producción de café: una cafetera clásica portuguesa y una máquina expendedora de café. La primera ofrece un consumo pausado y sitúa la experiencia en la degustación; mientras que la segunda máquina estimula un consumo pragmático cuya utilidad se sitúa en la ingesta inmediata de glucosa y cafeína.

3. Aplicación del estudio



Imagen 118. Ilustración de Daniel Clowes.

«Algo de esta historia puede servirnos para evaluar la situación de confrontación y crisis que una nueva generación de arquitectos siente con respecto a su profesión. Me refiero a los arquitectos no-arquitectos. Lo que está en juego es un modo de canalizar el desencanto al mismo tiempo que se ensanchan los límites de la profesión. A lo que hay que prestar atención es a los referentes culturales de una época que funcionan como síntomas de un cambio sistémico sostenido pero subrepticio. ¿Acaso, reactivar el zoom, esa técnica de la fotografía puesta en práctica y llevada al espacio en los sesenta por Archizoom Associati y otros? Proximidad y distancia.»
Peio Aguirre [Aguirre, 2015, 25 de febrero: Crítica y metacomentario]

«With the development of immaterial labour in advanced capitalism, the labour process has become performative, and it mobilizes the most universal requisites of the species: perception, language, memory and feelings. Contemporary production is now 'virtuosic' (...) We are witnessing a process of hybridization between spheres of labour, political action and intellectual reflection (...) This transformation opens the way for novel forms of social relations in which art and work exist in new configurations.»

Chantal Mouffe [Mouffe, 2013]

«Y si la Fábrica Transparente es ahora la auténtica verdadera potencia soberana, ya no vendría constituida por las antiguas oposiciones entre teoría y praxis, entre idea y realidad, entre ideal y realidad, entre Estado y pueblo, entre libertad y trabajo, sino por la creación de un modo de producción que fuera capaz de acoger toda acción y la incorporase a su mismo circuito.»

Octavi Comeron [Comeron, 2007: 51]

«Por supuesto —dice él— ahora no tenemos ni idea de quiénes o qué podrían ser los habitantes de nuestro futuro. No en el sentido en que nuestros abuelos tenían futuro, o creían tenerlo. Imaginar un futuro completo es cosa de otro tiempo, un tiempo en el que el 'ahora' tenía una duración mayor .

Para nosotros, por supuesto, las cosas pueden cambiar tan bruscamente, tan violentamente, tan profundamente, que futuros como los de nuestros abuelos tienen un 'ahora' que no vale como base.

No tenemos futuro porque nuestro presente es demasiado inestable (...) Sólo tenemos la administración del riesgo. Los cambios de escenario de cada momento. El reconocimiento de pautas.»

William Gibson [Gibson, 2005: 63]



Imagen 119. Dos fotografías del espacio de dibujo habilitado en la nave de la empresa de mobiliario A3 Armarios Empotrados, ahora Rhico [Rhico]. En este espacio llevamos a cabo la producción plástica sobre los treintainueve cabeceros del hotel ‘El Coloquio de los Perros’.

3.1. Diseño de un pensamiento imbricado en La Fábrica

Este estudio se encuentra reflexionando acerca de cómo es posible hacer *docencia* por medio de la decoración o, dicho en otras palabras, sobre cómo dicha profesión puede *ejecutar tareas de vanguardia*, tradicionalmente vinculadas al *artworld*. Nos referimos a asuntos como *conmoción*, *aprendizaje*, *elaboración de subjetividad* y *progreso*.

Sin embargo, la acción decoradora-docente ya no puede limitarse al cumplimiento de *equis* encargo ni a la realización de un objeto. Tampoco es suficiente, como pensábamos hasta hace unos años, elaborar el *relato de marca* que contenga determinados valores de manera que éstos queden inscritos en los objetos distribuidos. Es preciso, en primer lugar, reflexionar y reconocer las verdaderas circunstancias sociales (crisis económica y social, comunicación en red, internacionalización de mercados, marketing emocional) que nos ha llevado a asumir ciertas posiciones de re-profesionalización, y así evitar auto-convicciones inoperantes como la incomprensión del artista (así como de profesiones que, como hemos visto, ‘giran hacia el arte’). A partir de estas circunstancias se vuelve obligatorio, ahora más que nunca, que los *centros de trabajo* sean espacios para la elaboración de pensamiento. En suma, que *la fábrica* misma sea laboratorio de conceptos y que ellos condicionen el trabajo (y sus productos).



Imagen 120. Fotografía del museo de arte contemporáneo Tate Modern en Londres, antigua central energética de Bankside.¹³¹

¹³¹ La tendencia que la Tate Modern ejemplifica, dirigida a transformar antiguas fábricas en espacios para la relación con el arte, viene a significar que la experiencia artística (vinculada al tiempo de ocio, quizás) consiste en un acto de productividad. Sin duda, se trata del paso consecuente a la simbiosis productividad-arte y que anula del todo los estratos, inscribiendo estrategias tradicionalmente vinculadas a la producción artística (ensayo, experimento, imaginación, conversación, entusiasmo, intuición) en parte fundamental de producción laboral (‘realidad’).



Imagen 121. Älmhult, el pequeño pueblo sueco donde se fundó la multinacional Ikea. Fotomontaje realizado por la empresa de muebles para su presentación.¹³²

Dentro de esta economía, incluso los espectadores se transforman en trabajadores. Como sostiene Jonathan Beller, el cine y sus derivados (la televisión, Internet, etc.) son fábricas, en las cuales los espectadores trabajan. Hoy, “mirar es trabajar”. El cine, que integró la lógica de producción taylorista y la cinta transportadora, lleva ahora consigo la fábrica allí donde va. Pero este tipo de producción es mucho más intensiva que la industrial: los sentidos son arrastrados a la producción, los medios capitalizan las facultades estéticas y las prácticas imaginarias de los espectadores. En este sentido, todo espacio que integre al cine y sus sucesores se ha convertido en una fábrica, lo que incluye, obviamente, al museo. Mientras la fábrica se convertía en un cine en la historia del cine político, el cine convierte ahora el espacio del museo en una fábrica.

[Steyerl: e-flux]

¹³² Esta localidad pretende ser el ‘Silicon Valley del hogar’. Se trata del núcleo de la compañía y trabaja aislada de los centros oficiales mientras planean el interior de millones de hogares de hoy y mañana en todo el mundo. A continuación, transcribimos un extracto del artículo que expone el interés de la compañía por habilitar un núcleo de ‘pensamiento’:

Mikael Ydholm, jefe de investigaciones, pone en circulación las más de 1.000 visitas a hogares que la firma sueca realiza anualmente para recoger impresiones. Ydholm encarna los sentidos de Ikea, sintetizados en datos imprescindibles para detectar cambios en la manera de usar el espacio doméstico. (...) Tras muchos años empaquetando muebles, estamos pensando en cómo *empaquetar conocimiento*, “Nos enfrentamos a la disrupción que suponen tecnologías como la impresión 3D, que reta la forma en que Ikea ha funcionado. Hemos de reconsiderar quién es el productor; en qué parte de la cadena se coloca el beneficio; cómo integrar un consumidor que es, en realidad, prosumidor (productor y consumidor a la vez); o a quién pertenece la propiedad intelectual. Nos preguntamos: ¿vendemos una buena cama o una buena noche de sueño? ¿Necesitamos tantos objetos? Estamos considerando conceptos como compartir o alquilar... Es un momento de cambio.” [Vergara, 2015]

Durante la elaboración del trabajo para el hotel entramos en contacto con Andrés Hernando, gerente de la empresa encargada de fabricar el mobiliario (A3 Armarios Empotrados). Hernando planeaba llevar a cabo un cambio en la orientación de esta empresa hacia posiciones más vinculadas con el diseño y la investigación en nuevos materiales tales como el *solid surface*, empleado en varias piezas del hotel. A partir de conversaciones y tareas en conjunto (la elaboración de una nueva identidad visual para su empresa, la redacción acerca de posibilidades empresariales y la fabricación de soportes específicos para exposiciones de arte) decidimos plantear un nuevo negocio que tendría que ver con jugar a desafiar las categorías habituales de la estancia. Para definir este negocio, que germinaba bajo el nombre de Rhico [Rhico], pensamos en tres patas sobre las que trabajar¹³³: producción convencional, improductividad y auto-subversión.

La insistencia en el pensamiento dialéctico es aquí un requisito. Ésta, la dialéctica, no es una cosa del pasado sino una especulación de algún pensamiento del futuro, una manera de agarrar situaciones que todavía no existen como un hábito colectivo porque la forma concreta de vida social a la cual corresponde no ha sido todavía.

[Aguirre, 2007: 37]

¹³³ Dentro de este sistema, la izquierda no es más que la vanguardia del reformismo permanente al que se ve condenado el neocapitalismo. La revolución, por el contrario, exige un cambio total, y hoy eso sólo puede significar superar el actual sistema de trabajo y ocio *en bloque*.

El proyecto revolucionario, tal y como ha sido soñado en las oscuras fábricas satánicas de la sociedad del consumo, sólo puede ser la creación de *una nueva irrupción de la vida* como un todo y la subordinación de las fuerzas productivas a este fin. La vida debe convertirse en un juego del deseo consigo mismo. Pero el redescubrimiento y la realización de los deseos humanos es imposible sin una crítica de la forma fantástica en que estos deseos han hallado la realización ilusoria que permitió que su represión real se prorrogase. En la actualidad esto significa que el 'arte'-la fantasía erigida en cultura sistemática- se ha convertido en el Enemigo Público Número Uno.

(...)

Hay que cortocircuitar el arte; hay que poner todo el poder acumulado de las fuerzas productivas al servicio de la imaginación y la voluntad de vivir del hombre, al servicio de innumerables sueños, deseos y proyectos a medio hacer que son nuestra obsesión y nuestra esencia, y que todos abandonamos sin decir palabra a cambio de algún miserable sucedáneo. Nuestras fantasías más disparatadas son los elementos más ricos de nuestra realidad. Hay que otorgarles poderes reales y no abstractos.

[Clarke, Gray, Radcliffe, Nicholson-Smith, 1967, 2004: 17-18]



Imagen 122. Portada del dossier de presentación de Rhico, en la que se sintetiza la logística.

En primer lugar, Rhico mantendría su actividad como empresa de larga tradición ebanista, combinando el cuidado trabajo artesanal con sistemas de innovación industrial. Así, la empresa ejecuta soluciones de mobiliario a medida (CONTRACT y PRODUCTO). A esta sección se le añade un registro visual y textual, así como su ordenación estética por medio de catálogos y otras presentaciones. La sección otorga estabilidad económica al negocio, sirve de estudio de campo y nos sitúa como trabajadores en una posición de conciencia con respecto a *lo real*. La representación se utiliza para lograr un posicionamiento en el mercado, que refleje la capacidad de la empresa -su conciencia ecológica, estética, atenta e innovadora- produciendo valor añadido para su trabajo. De esta manera, la empresa espera obtener encargos más acordes con sus últimas intenciones, así como justificar un precio superior (plusvalía) al de su nombre previo A3 Armarios Empotrados.

En efecto, habitamos la Fábrica Transparente y nos reconocemos en ella. Pero la transparencia puede ser también una transparencia cínica, como advertía Sloterdijk. La transparencia es también un modo de legislar sobre lo visible y lo invisible.

[Comeron, 2007: 9]

A continuación, mostramos una serie de imágenes procedentes de negocios de referencia en los que se produce un *relato emotivo* de sus procesos de trabajo, así como una personificación de la autoría. Con estas presentaciones, el cliente siente cercanía y emoción hacia el producto ofertado. Si nos fijamos, las imágenes emplean una presentación muy similar a la iconografía en torno a artistas: teatralización de sus emociones *durante* el trabajo (es decir, siempre). Especialmente, se trata de una iconografía presente en la tradición liberal, cuya exhibición de procesos refiere a los ideales de *individualismo*, *libertad* (en un sentido muy específico), *verdad*, y por supuesto, de *continuidad*. Entendemos que dicho imaginario es en el que se han formado aquellos que están produciendo las ‘formas de representación’ de las actuales compañías. Y lo que es más importante, también es en el que nos hemos formado aquellos que las consumimos. Más que como un producto aislado, los clientes *nos* reconocemos en un relato conmovedor. Finalmente, es significativa la reproducción de esta lógica por las redes sociales, agregándoles un carácter de inmediatez que las vuelve más cercanas y por lo tanto casi creíbles. Esta estrategia de relatos emotivos, exhibición de sentimentalismo o ‘naturalidad’, recuerda a los modos de presentación empleados en Nex Valladolid para la feria CreaVA, que se relatan en el capítulo II de esta investigación.



Imagen 123. Jackson Pollock trabajando con arena en el jardín de su casa de Springs (Long Island) en 1949. Imagen: Martha Holmes para Life

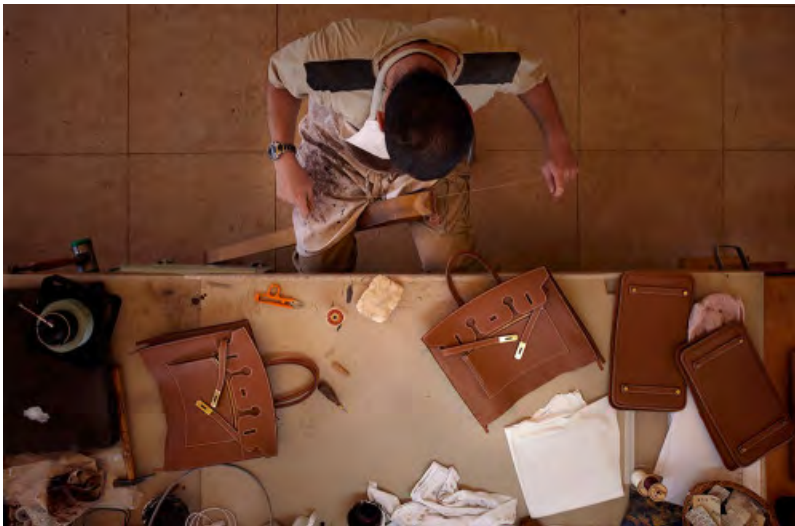


Imagen 124. Fotografía que exhibe la fabricación de los bolsos de lujo Hermès dentro del artículo sobre Pierre-Alexis Dumas, director artístico de la firma titulado ‘La humanidad de Hermes’.¹³⁴

¹³⁴ El texto destaca su declaración:

Creo que los objetos de Hermès son deseables porque reconectan a la gente con su humanidad... Nuestro cliente siente la presencia de la persona que manufacturó el objeto, mientras que al mismo tiempo el objeto trae su propia sensibilidad, porque le da placer a través de sus sentidos.

[Anaya, 2014, 29 de abril])



Imagen 125. Fotografías empleadas para la presentación de la empresa vasca de muebles de diseño Alki.¹³⁵



¹³⁵ La empresa ofrece un hermoso relato visual sobre sus procesos de trabajo. Un reportaje realmente explícito sobre esta estrategia de presentación puede contemplarse en francés en <https://www.facebook.com/alkifurniture/videos/1659337464282609>. Realizado por Intramuros Design Magazine.

La presentación de la empresa dice así:

Alki es un taller de mobiliario que nació en 1981 en Itsasu, un pequeño pueblo al norte del País Vasco que está situado en un entorno rural y poco industrializado. La empresa surgió de la iniciativa de cinco amigos que unieron sus fuerzas e ilusión para crear empleo en el lugar, ya que la gente se veía obligada a emigrar a otras partes debido a la falta de oportunidades. Es por eso que somos una cooperativa y que desde nuestros inicios tenemos unos valores muy profundos que van más allá de lo exclusivamente económico. Hoy Alki es un proyecto creativo que rebosa ilusión, y nuestra meta es ser un proyecto cultural-comercial que desempeña un papel activador en el entorno, impulsando el cooperativismo y la colaboración entre personas y empresas para ofrecer lo mejor al mercado.[Alki]



Imagen 126. Fotografías que presentan a la firma de mobiliario de diseño Stua. La imagen superior muestra un extracto de la entrevista ¹³⁶ utilizada en su espacio web con Jesús Gasca, el impulsor.



Imagen 127. Selfie de Jon Gasca, hijo del fundador de Stua, Jesús Gasca, y actual directivo de la empresa durante su viaje a la Bienal de Venecia en 2015.¹³⁷

¹³⁶ Jesús Gasca es el fundador de la firma de muebles Stua. Sobre sus procesos de trabajo matiza: «Debes utilizar la imaginación». La fotografía inferior presenta al equipo comercial de Stua, quienes, con una sofisticación y ´familiaridad´ propia de la marca, agradecen a sus clientes la visita a su stand de la feria de Milán. El perfil de esta empresa de muebles de alto diseño, descrito como *timeless design* (diseño atemporal) puede ser claramente leído por medio de vídeos, textos y entrevistas.[Company Profile en Stua] [Jesús Gasca en Stua]



Imagen 128 Fotografía publicada por Rhico que muestra el proceso de pulido de *solid surface*.



Imagen 129. Publicación en Facebook de la agencia de *social development* Miltrescientosgramos, acerca del encuentro con parte de los realizadores del hotel 'El Coloquio de los Perros'.¹³⁸

¹³⁷ Gasca utiliza su perfil de Facebook para acompañar con una naturalidad artificiosa a la marca. En esta publicación realizada durante la Bienal de Venecia 2015, Gasca comenta: «¡Soy un turista! Es rejuvenecedor dejar de consultar emails, poner una canción en tu teléfono y devienes alguien nuevo...»

¹³⁸ El encuentro estaba dedicado a conversar con una decena de personas escogidas (era preciso enviar una carta de motivación para asistir al desayuno) sobre nuestra experiencia en ese trabajo. En la fotografía aparecemos Andrés Hernando y Esther Gatón, durante el encuentro. [Los invitados, Desayunos Creativos en *Miltrescientosgramos*]

«El peso es para mi un valor esencial: no es que sea más atractivo que la ligereza, pero sencillamente sé más sobre lo pesado que sobre lo ligero y por lo tanto tengo más cosas que decir sobre ello, más que decir sobre (...) los efectos psicológicos del peso, (...) más que decir sobre los constantes y minuciosos reajustes del peso, más que decir sobre el placer derivado de la exactitud de las leyes de la gravedad.»

Richard Serra, *Weight*

Por otro lado, Rhico desarrolla lo que convenimos en llamar ‘Jungla’. Esto consiste en una sección de la empresa dedicada a hacer conjuntos de piezas que tienen más que ver con lo que *nos estimula* que con lo convenido o previsto acerca del mobiliario. Frente a lo que percibimos como una repetición incesante de modos de vida, mediatizados en formas redundantes y semi-inconscientes, nos lanzamos a la concepción y fábrica de piezas que, por su forma y distribución, propongan lo que casi es un patio de recreo (*espacios para la improvisación*). Sin duda, este sistema corre el riesgo de llevar a cabo una producción de tipo aurático y profundamente individualista. Una práctica romántica que *giraría* descaradamente hacia cualidades atribuidas al artista tales como la inspiración, la expresión de uno mismo, el reconocimiento de la *personalidad* dentro de la obra etc. Por lo tanto, frente al peligro de utilizar –instrumentalizar– dichas cualidades como justificativas (*disculpantes* u otorgadoras de importancia), resiste la opción de no concederle a su realización otra importancia que la de su -valiosísimo- carácter lúdico. No es ni una práctica heroica (sin dimensión de excepcionalidad), pero escapa de la producción ritualista (repetitiva, previsible). Al pertenecer a La Fábrica, esta sección espera que sus gestos estén protagonizados por *cualquiera*.

Así pues, lo significativo de esta sección no es aquello que produce, sino la apertura de una *brecha* dentro de la estructura de producción. Es decir, se trata de un trabajo extra pero incluido, que consiste en hacer deriva, incoherencia, auto-consciencia y distracción. Y hacerlo, además, desde ‘la diletancia’. Es decir, desde una carpintería. Un negocio que, al fin y al cabo, ocupa un campo profesional ‘no- oficialmente autorizado’ (legitimado) para llevar a cabo este tipo de trabajos improductivos.

Que las obras de arte, de acuerdo con la grandiosa fórmula paradójica de Kant, sean «sin fin», que estén apartadas de la realidad empírica, que no tengan propósitos útiles para la autoconservación y la vida, impide considerar un fin al sentido pese a su afinidad con la teleología inmanente. Pero a las obras de arte les resulta cada vez más difícil organizarse como nexo de sentido. A esto responden finalmente con la renuncia a la idea de nexo de sentido. (...)

Las obras de Beckett son absurdas no por la ausencia de sentido (entonces serían irrelevantes), sino en tanto que discusión sobre el sentido. Desenrollan la historia del sentido. (...) El arte quiere admitir su impotencia frente a la totalidad del capitalismo tardío e inaugurar su supresión. (...)

La objetividad se revela ideología: la unidad perfecta como la que se presenta la obra de arte objetiva o técnica no está alcanzada en verdad

[Adorno, 2004: 258-262]

De acuerdo con lo analizado a lo largo de este estudio, a este área es necesario reconocerle una completa *improductividad*. En el sentido de que no puede ser un *lugar de interés*, ni generar trabajos de lujo, tampoco pueden hacerse piezas que busquen gustar ni disgustar. No puede esperarse de esta sección ningún aprendizaje, ni siquiera puede ser el lugar donde los autores ´nos encontramos a nosotros mismos´. Será fundamental huir de los axiomas asociados a la institución arte y de sus imitadores; huir de la *falsa modestia* y de las pretensiones por llegar a alguna parte que nunca está descrita. Esto, sobretodo, significa rechazar la popularidad (la *razón populista*) auténtica articuladora del trabajo creativo/cultural hoy. Seguramente, la profesionalización sea la enemiga directa del trabajo liberado, y puesto que esta profesionalización resulta cada vez menos y más seria (menos porque no garantiza la supervivencia, y más, porque se insinúa en cualquier parte) es precioso que ´Jungla´ deba comprenderse como un espacio esencialmente antiprofesional. Y a la vez, necesariamente inserto en una estructura de producción (profesional).

Las relaciones entre reconocimiento, identificación y apropiación configuran la piedra angular del proceso consumista. A la sofisticación progresiva de los bienes le sigue el estilo como portador de ideología y elemento clave en la construcción de subjetividad. (...) Quizás la más famosa definición de estilo sea la de Proust, para quien tener un estilo significa «tener un lenguaje ajeno al propio lenguaje», adelantándose a la distinción antropológica que distingue un canibalismo cultural de otro canibalismo gastronómico.

[Aguirre, 2007: 35]

«En la tradición griega, cualquier clase de actividad, incluso la más elevada acción política o los procesos mismos del pensamiento, debían culminar en la absoluta quietud de la contemplación. Según señala Arendt, hasta el comienzo de la Era Moderna, la expresión *vita activa* jamás perdió su connotación negativa de *in-quietud*, *nec-otium*, a *-skholia*. Y es el proceso de inversión de jerarquías respecto a esas dos formas, que surge con los inicios de la modernidad, el que arrastra como consecuencia paralela la pérdida de gran parte de las distinciones.»

Hannah Arendt [Comeron, 2007: 26]

En este apartado se plantea sin diferenciar las labores de diseño de las de fabricación, alterando los tiempos de concepción, bosquejo y producción. El funcionamiento, además, espera ser de una manera conscientemente divertida o curiosa. Una manera que, por tanto, contenga en sí misma aquél valor que el *lugar* debe sugerir.

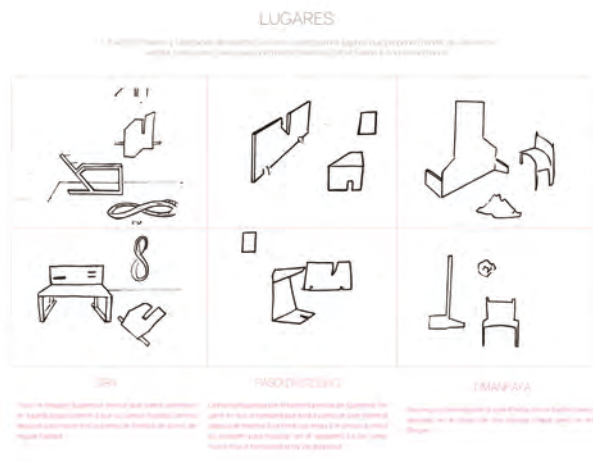


Imagen 130. Bocetos en la proposición de lugares dentro de 'Jungla'.

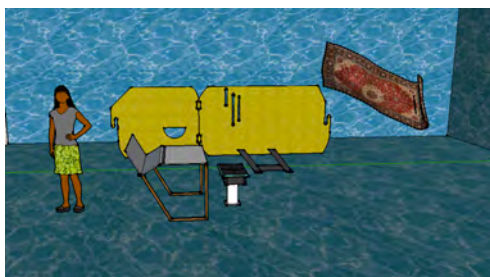


Imagen 131. Modelo diseñado en 3D durante la concepción de 'Jungla'.



Imagen 132. Fotografía de una pieza para 'Jungla' durante su proceso en la carpintería.

- Eso es demasiado pesimista y como un mal sueño —dijo Alvah—, aunque el sentido es puro, como el de Melville.

- Tendremos un zendo flotante para los jóvenes del Amigo empapados en vino. Vendrán a él y se instalarán y aprenderán a tomar el té lo mismo que aprendió Ray, y también a meditar como debería hacerlo Alvah, y yo seré el monje que está al frente del zendo con una granja llena de grillos.

-¿Grillos?

- Eso es, una serie de monasterios para que vayan los amigos y se recluyan y mediten dentro de ellos, podemos instalar grupos de cabañas en la Sierra o en las Altas Cascadas o como dice Ray allá en México y tener enormes grupos de hombres santos y puros que se reúnen para beber y hablar y rezar y pensar en que las ondas de la salvación fluyen en noches como ésta, y además tener mujeres, pequeñas chozas con familias religiosas, como en los viejos tiempos de los puritanos. ¿Quién dice que la policía norteamericana y los republicanos y los demócratas tienen que decirnos lo que tenemos que hacer?

- ¿Y qué pasa con los grillos?
[Kerouac, 1958, 2006: 97-98]

Finalmente, Rhico mantiene un espacio dedicado a *provocarle* constantes brotes subversivos. Dedicado a la auto-desconfianza (o a ponerse ‘bajo sospecha’). Se trata del conjunto de prácticas, visitas, injertos, colaboraciones, conciliábulos y adhesiones que ocurren en los márgenes de la empresa con intención de afectar directamente a su devenir. Ejemplo de ello han sido las visitas¹³⁹ a espacios que orbitan en torno al sector en el que supuestamente se ubica la empresa: exposiciones de arte (Galería Javier Silva, espacio Valverde, El Carrusel, Matadero), bodegas (La Mejorada), centros sociales autogestionados (La Tabacalera de Lavapiés), turismo gourmet (Mercado de San Antón) etc. Otro ejemplo ha sido la acogida del proyecto Pisuergra Sport (PS)[Pisuergra Sport] en las instalaciones de Rhico. PS es una iniciativa de estudiantes de la Universidad de Valladolid dedicada a la fabricación de un monoplaza de competición para participar en la carrera Formula Student. Debido a la similitud en los sistemas de fabricación por medio de moldes y engranajes, al trabajo con nuevos materiales (fibra de carbono), pero sobretodo, debido a la *devoción* del director técnico¹⁴⁰ de Rhico por la competición automovilística, el proyecto fue acogido de forma gratuita en una sección de la nave acondicionada especialmente para ello.

De esta manera, durante el verano de 2015, un total de ochenta estudiantes que posiblemente jamás habían trabajado con sus manos ni por cuenta propia, aparecían por turnos en la nave industrial, trazando la organización de su proyecto, lijando porexpán, discutiendo sobre sistemas de control numérico, futuro y modos de producción; modificando los diferentes niveles de su cometido y relacionándose directamente con el castizo polígono industrial de San Cristóbal, Valladolid¹⁴¹.

¹³⁹ El término *visita* se utiliza en su sentido anímico tradicional; el viaje al espacio no es únicamente de exploración anónima y turística, sino que se dedica a conversar de forma distendida con el hospedador o los invitados.

¹⁴⁰ Hernando ha competido como piloto y puntualmente participa en carreras ya que cuenta con licencias como director de carrera, comisario deportivo, comisario técnico, jefe de seguridad y cronometrador, acreditadas por la Federación Internacional de Automóviles.

¹⁴¹ Interesa reconocer el fracaso de esta colaboración, pues pese a la inmensa cantidad de patrocinadores y participantes, PS arrastra un tremendo retraso, por el que parece que no vaya a terminarse nunca. Esto se ha debido al auténtico móvil de PS, aquél que no se menciona. Resulta que este proyecto está promovido por una empresa de ingeniería cuyo interés radica en ‘fichar’ estudiantes de últimos cursos de Diseño e Ingeniería Industrial. De esta manera, la empresa puede evaluar a los estudiantes mientras trabajan y así evitar arriesgarse a echar a perder un periodo de prácticas con cada uno de ellos. En otras palabras, PS es un *tentadero* realmente hábil y útil y por lo

La cooperación es, en las nuevas formas del trabajo postfordista, completamente inmanente a la actividad laboral misma, pues toda tarea incluye sus interacciones sociales.

[Negri y Hardt, 2002: 273]

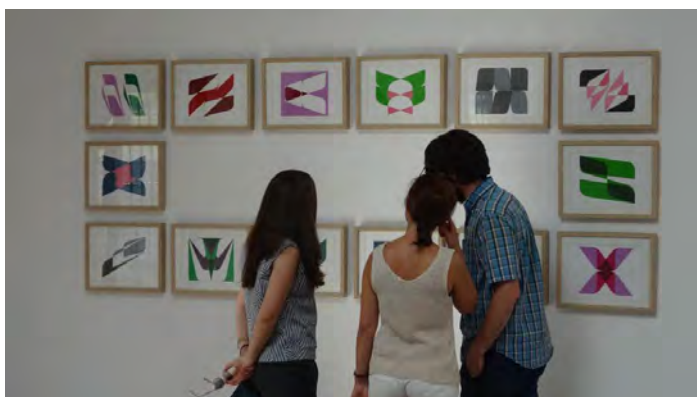


Imagen 135. De izquierda a derecha: Esther Gatón, Marta BG y Andrés Hernando durante la inauguración de 'Bacanal Geométrica', en El Huerto del Tertuliano, [El Huerto del Tertuliano] en Fuente Olmedo. Junio de 2015.

tanto, no interesa acabarlo. Terminar con proyecto. (A día de hoy, 20 de Diciembre de 2016, el coche que estaba programado para competir en el mes de Agosto pasado sigue por hacer).

Para que el tentadero funcione tan bien como lo hace, es preciso que gran parte de los estudiantes participantes en PS sean cómplices de este interés. Y efectivamente así ocurre, pues (como demuestra la cantidad de estudiantes que se han apuntado al proyecto para abandonarlo velozmente por las prácticas en dicha empresa) lo que pretenden es 'ser fichados' por la empresa en cuestión, y no tanto participar en Formula Student. Sin embargo, en su espacio web puede leerse una convocatoria algo cínica o al menos, no completamente cierta:

Los beneficios que obtenemos los estudiantes que formamos parte de los equipos participantes en las distintas competiciones de Formula Student, son evidentes.

Fundamentalmente, la experiencia y las competencias técnicas que, al final del proyecto, habremos adquirido en la realización de un proyecto real, de una magnitud a la que no tenemos acceso desde las aulas. [Sobre Nosotros, en *Pisuerga Sport*]

Un ejemplo más de cómo términos intachables ('juventud', 'investigación', 'colaboración', 'pro-común'.. una fabricación de 'ambiente') sirven (muy bien) a la mera autopromoción.



Imagen 136. Participantes de Pisuerga Sport desarrollando su proyecto en las instalaciones de Rhico.

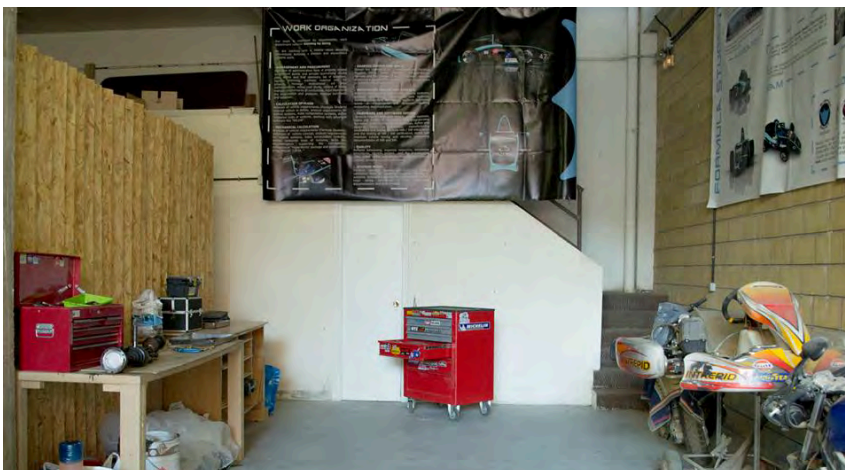


Imagen 137. Zona de Rhico habilitada para el proyecto Pisuerga Sport.

3.2. Prevención de la docilidad. El peligro de los ‘yuccies’

Aunque el planteamiento de esta forma de producción tiene mucho que ver con las claves en torno a la producción de arte, halla su interés en la no-utilización del mismo. De forma consciente, se esquiva el empleo del *término*, así como de la institución que lo permite, procurando evitar la invocación de plusvalías, interpretaciones o adhesiones a circuitos de *reconocimiento*. Tampoco querría vincularse con el *nuevo artesanado* –joven, original, sofisticado, relativamente barato (en comparación con el arte)- que está teniendo lugar en toda Europa pero, con clara insistencia, últimamente en Madrid. Ejemplo de esta oleada ha sido el artículo publicado por Vogue Living titulado ‘Con sus propias manos’. En él se muestran proyectos (de neo-artesanos, design-makers, design-art...), como el de Mecedorama, un negocio de mecedoras exclusivas llevado a cabo por tres licenciados en arquitectura.



Imagen 133. Fotografía aparecida en la edición española de la revista de tendencias Vogue Living en Junio de 2015

Mecedorama también forma parte de una muestra coincidente en el tiempo con el artículo de Vogue: ‘3 en uno: Diseñadores, Productores y Emprendedores’. Esta exposición tiene lugar en el espacio público madrileño Centro-Centro Cibeles durante el verano de 2015. La exposición declara buscar las razones por las que se elige este camino y las enumera de la siguiente forma: «desde la demanda del público, o la fascinación por un proceso artesanal; la compulsión de hacer cosas con sus manos; la impaciencia de ver su producto terminado; el cierre de la empresa que producía el producto o la crisis económica; hasta la necesidad de demostrar que el proyecto es viable, el afán de experimentar, o la libertad de buscar soluciones personales.» [3 en Uno. Diseñadores, Productores & Emprendedores en *Centro Centro*] Sin desglosar suficientemente unas razones (fundamentales) de crisis profesional, la exposición hace hincapié en el *valor afectivo* de esta práctica, declarando que «en el momento en que el consumidor conoce la historia que está detrás de un producto y entra en contacto con el diseñador para adquirirlo, se genera un valor añadido que es apreciado por ambas partes.» Por si fuera poco, la exposición se empeña en hacer gala del *giro artístico* comentado en textos anteriores, cerrando su presentación con los siguientes códigos: «paradójicamente, si se convierte en un verdadero negocio del que depender económicamente, se corre el riesgo de destruir su belleza y libertad, que son su auténtica razón de ser.»

La generación de una nueva clase trabajadora es ya incuestionable. Se trata de un híbrido entre la clase creativa y el artesanado de lujo, que responde a circunstancias sociales muy recientes. El grupo se ha denominado ‘yuccies’, palabra formada por el acrónimo *Young Urban Creatives*, y se presentan como una mezcla entre el yuppie y el hipster. En su mayoría son *millennials* (nacidos a finales de los ochenta) que no quieren trabajar en grandes multinacionales como creativos o siendo diseñadores gráficos sino que prefieren no ganar tanto dinero y preservar su *autonomía creativa*. Como vemos, un atrincheramiento obcecado en claves neoliberales. Para Jorge Galindo, investigador en el Departamento de Sociología de la Universidad de Ginebra y editor de la web de análisis y actualidad Politikon, «los yuccies recuerdan al profesional liberal cuando se consolidó en contraste con la gran burguesía y los obreros a finales del siglo XVIII. Para poder acceder a este grupo, es necesario un alto

nivel educativo y una cierta posición. La crisis también ha tenido su papel en el nacimiento de este grupo, ya que ha supuesto un reajuste de las expectativas de la gente respecto al salario y al crecimiento profesional.» [Vallina, 2015]

Ellos no pretenden obtener una estabilidad financiera, así que se han convertido en los nuevos artesanos: jóvenes emprendedores que han vuelto a los oficios manuales: hacen talleres de alimentación probiótica, reparan bicicletas, cuidan de huertos urbanos. Posiblemente no se harán ricos, pero mantendrán su *identidad* intacta. Los guía una concepción vital basada en el lema: *merezco vivir de lo que me gusta*.

[Infobae, 2015]

Esta *tendencia* significa que aquellas personas mejor preparadas, con recursos y descontentas con el modo de vida que les correspondería -es decir, aquellos con verdadera capacidad de *afectar*-, desatiendan una posibilidad de *producir cambio* colectivo. Centrados en forjarse un modo de vida esencialmente cosmético y confortable, que responde a su *identidad/su gusto*, trabajan por debajo de su capacidad intelectual; algo que muy difícilmente ayudará al progreso social. Los yuccies, por lo tanto, suponen más una cancelación que un progreso. La producción de una sección como Jungla, puede ser percibida como una actividad absolutamente yuccie, pero al menos, *conoce su peligro*.

Antes de que naciera su hijo, Leticia Cimarra decidió que no volvería a dedicar las 24 horas del día a la agencia de *marketing* digital que había fundado y creó Hasalea, donde espera enseñar a más gente a cambiar su vida a través del pan. Ahora prueba nuevas harinas mientras su bebé duerme en la habitación de al lado, cuando termina hace *bikram yoga*, sale a correr o busca un restaurante que probar con su marido y sube después las fotografías a Instagram. Ella, ahora ya lo sabe, es *yuccie*.

[Vallina, 2015]



Imagen 134. Fotografía de dos yuccies reconocidos como tal: Leticia Cimarra y Juan Cardenal, fundadores de Hasalea Fotografía Lupe de la Valina.

3.3. Atención a la construcción política en la ilusión de cierta continuidad. Google marca la pauta

«Google marca la pauta, con Larry Page al frente.

El buscador se ha convertido en una empresa extraña, como lo califica la revista Time, con una política de inversiones que parece diseñada por novelistas de ciencia ficción. Calico es su proyecto más ambicioso y secreto. Objetivo: resolver la muerte como si fuera un problema de ingeniería. Y para ello ha fichado al profeta del transhumanismo, el informático Ray Kurzweil. (...)

En última instancia, se trata de una cuestión teológica.»¹⁴²

Más allá del crédito que decidamos otorgarle al revuelo en Silicon Valley, o del interés que subyazca a la prédica de estas fascinaciones futuristas por parte del medio (XL Semanal, suplemento dominical de ABC), es significativo que las empresas realmente punteras estén dedicando importantes recursos a lo que significaría un *trastoque* del paradigma. La empresa excede su sector y se esfuerza por desarrollar investigaciones que cambien el mundo, hacia la dirección en la que cree y/o hacia la que lógicamente más le interesa. El ejemplo nos anima a pensar que un negocio hoy no deba separar sus esfuerzos de la afección a un contexto más amplio. (Lo que, en definitiva, viene a ser una acción política *consciente*).

¹⁴² El historiador Yuval Harari considera que lo que está sucediendo en Silicon Valley es más importante que lo que se ventila en Siria e Irak.

El Estado Islámico es un bache en la autopista de la historia. Ray Kurzweil está creando la nueva religión. La religión que conquistará el mundo» afirma. Formar parte de un pueblo elegido es consustancial a la psicología religiosa. Y ese sentimiento de pertenencia a una élite destinada a salvarse es muy propio del Valle, la nueva tierra prometida.» (...) «Google, según sus detractores, quiere que vivamos para siempre porque así seremos los consumidores perfectos: insaciables. Y, además, es un despilfarro tener que tirar todos esos datos que ha recopilado sobre nosotros.

[Sánchez, 2015: XL Semanal]

En el libro ‘La singularidad está cerca’, Raymond Kurzweil habla de cómo el crecimiento exponencial de la tecnología provocará el advenimiento de la *singularidad*, un acontecimiento que marca el punto de inflexión en el que la inteligencia artificial se equiparará y superará a la humana (...) Ahora que el arte contemporáneo se ha convertido en una ciencia de los datos¹⁴³ también podrá crecer de manera exponencial, y el problema del lenguaje podrá verse solucionado con más lenguaje. Porque el lenguaje automático nombra todo lo posible y devuelve nuevas formas de posibilidad; pero sólo el arte débil, que nadie está dispuesto a hacer, está suficientemente agotado e insomne como para abordar el límite de ese nombramiento que no alimenta ninguna expectativa. Decía Franco Berafi que deberíamos dejar de utilizar la sucia palabra arte de una vez por todas. Pero todos sabemos que, entonces, moriríamos de hambre.

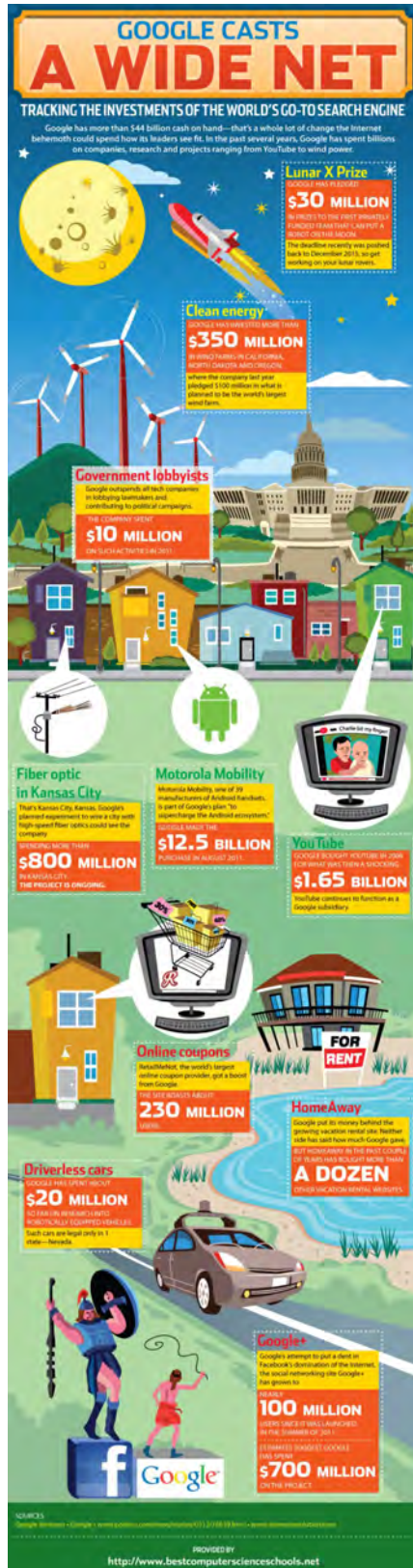
Quizás Kurzweil tenga razón y cualquier problema posible se solucione con más conocimiento, con más posibilidad; y que para gestionar este exceso sin extenuarnos sea necesario reemplazar la lentitud de nuestro cerebro por la velocidad de nuestras máquinas. Todos los ateos del mundo abrazarán la posibilidad del conocimiento sin darse cuenta de que este es, en realidad, una promesa de salvación. Un intruso en la esfera de lo imposible.

[Zahera, 2015: secret knots #3]

¹⁴³ Anteriormente en el mismo texto, la autora señala unas condiciones de existencia del arte (del *artworld*), profundamente vinculadas con la cantidad de difusión del mismo. Algo más que ejemplificado en el Capítulo II de esta investigación:

Desconozco qué es eso que llamamos arte contemporáneo, si de verdad existe o es algo que ocurre en el *scroll* infinito de Instagram, Facebook o Twitter, propagado a través de *hashtags*, en connivencia con los ingenuos abanderados del *share*, valorado en función de *likes*, empoderado por la rapidez de su propia actualización, a la carrera por ser visible antes que el resto, validado según el número de *followers*, explicado en reseñas cada vez más breves, transformado por la tendencia del momento, empujado por el espíritu de lo nuevo y lo complaciente, y condenado a ser siempre presente y agradable, a estar siempre activo. (...)

Es posible que un arte basado en su actualización constante requiera de un cerebro mucho más evolucionado. Pero cuando la superabundancia de signos se enfrenta a la limitación de nuestra mente, no sólo se cancela la dimensión histórica de la contemporaneidad del arte sino también su sentido, difuminando la distancia entre la noticia del trabajo y el trabajo mismo.



Imágenes 138 y 139. Infografía que esquematiza la política de inversiones de Google y portada de la revista Time 2045 el año que el *Hombre* llega a Ser Inmortal [Grossman, 2011]

CONCLUSIONES

«Si tiras y tiras de una goma, justo antes de romperse se vuelve blanca.

Las cosas buenas de la vida ocurren en este blanco.»

PH. Stack

Nuestro documento consiste en un registro inmediato ante la observación de hechos cercanos, el análisis de los mismos y su estudio dentro de un marco delimitado, local. Es el relato del panorama del 'arte joven' en una capital de provincia (Valladolid) durante los años 2013-2015¹⁴⁴. Se trata de la época posterior al impacto de la crisis (cuando ésta ya se ha asumido), y consecutiva al movimiento 15M, durante la que se celebra una proliferación de la *creatividad* y de la *cultura* local. Así pues, se trata del relato de un contexto muy concreto que, sin embargo, resulta fácilmente exportable a otros 'casos' ya que, lo que hemos mostrado, son lógicas internas (su *funcionamiento*). Esta técnica, dedicada a trabajar con *lo cercano* -trabajar dentro (en)-, otorga importancia a los afectos, a las condiciones transversales, (inconscientes) y por consiguiente, supone la puesta en valor de una *no-disciplina*, atenta a asuntos divergentes. A partir de ese registro, hemos elaborado una crítica que instala ideas con cierta rotundidad. La elección de este tono -firme y de reacción cuasi-inmediata- se debe a nuestro interés por abrir espacios de conciencia. Ante los excesos de un panorama inapetente y abusivo, consideramos necesario desarrollar cierto ataque frontal, sin concesiones.

¹⁴⁴ El contexto nacional todavía puede describirse como aquél 'después del desengaño'. Se trata de una época inestable pero apática, afectada por la 'fuga de talentos', la ascensión de nuevos partidos políticos, la crisis de la noción de Estado, la propaganda pro-emprendizaje, la devaluación general y el cansancio. Todo ello experimentado con una mezcla de escepticismo y emociones adulteradas. Analizamos el caso de Valladolid, pero teniendo en mente sus referencias inmediatas (que tampoco son centros de arte), como Madrid o Barcelona. En estos contextos se experimenta un panorama de artistas seriamente obsesionados con la idea de ganar concursos para 'conseguir galería'. Algo que a su vez esperan que les sirva para 'producir obra y que me lo vendan'. Lo que nos parece que se verbaliza en este deseo —generalmente falto de otro contenido— no es tanto un plan autoconsciente como una necesidad imperiosa de *tranquilidad*. Por supuesto, en un sentido estrictamente financiero, de poco o nada le sirve tener galería. La confusión o *falsa esperanza* procede de la extraña convivencia entre una generación que nunca ha vivido del arte, con otra que conoció la burbuja de los noventa.

El estudio lo hemos abordado desde una perspectiva convencional y actual. La convencionalidad se refiere al lenguaje que empleamos, pues hemos tratado la idea de ´arte´, ´artista´ o ´cultura´ en base a los códigos convenidos por la Institución Arte. Es decir, utilizando el término para referirnos a aquello que ella reconoce como tal. Por otro lado, cuando hablamos de actualidad nos referimos a que las características específicas de la época durante la que realizamos la investigación, son fundamentales para comprenderla. Prevalece un carácter de proximidad, de inmediatez. De una forma intencionada, durante estos años hemos desarrollado prácticas en campos de trabajo o esferas que son cercanos pero a menudo se *repelen*. Hemos trabajado desde la decoración, desde el turismo, desde el mobiliario, desde la producción plástica, desde el comisariado, desde la gestión cultural y desde la crónica periodística. Nuestro documento se nutre de todas estas perspectivas, haciendo por tanto visibles los intereses de las *divisiones*. A continuación presentamos una conclusión que emplea dicho término en su sentido de finalización; como algo que se *acaba*. Con los comentarios que siguen no pretendemos establecer ideas categóricas ni cláusulas exactas pues, para que la investigación -como impronta momentánea- sea coherente consigo misma, es preciso reconocer que su aprendizaje únicamente puede hallarse como saber intuitivo. Pensamos, además, que los asuntos tratados necesitan permanecer en conflicto constante. Podemos convenir que esta tesis es ´inconclusiva´, y que lo que aquí presentamos es, fundamentalmente, un recuerdo sobre la misma. Una manera de *darle forma*.

—

En primer lugar, hemos pretendido poner en cuestión y delatar una *inercia social* que ya no sirve pero amenaza con perpetuarse. Nos referimos a ese sistema arte convenido en el que los autores hemos sido educados y para el que se nos continúa formando¹⁴⁵. El panorama ocupa tres objetos de estudio generales que ´se atraviesan´: el *modelo* de artista y sus anexos; es decir, la institución que lo enmarca (que lo utiliza) y el lenguaje que lo presenta (que lo excusa). Nos interesa analizar la

¹⁴⁵ También en un sentido extra-académico. Como costumbre pública.

práctica artística adentrándonos en su componente productiva, económica, legislativa y sentimental.

En segundo lugar, nos ha interesado reflexionar sobre el trabajo y averiguar cuánta verdad hay en que los artistas sean (seamos) *profesionales*. Por un lado nos ha preocupado vislumbrar su trascendencia social. Sobre ella, Hannah Arendt lamentaba vivir en una *sociedad de laborantes* (1958)¹⁴⁶. Es decir, en un panorama donde los procesos de ‘labor’, ‘trabajo’ y ‘acción’ -antaño claramente diferenciados- habían llegado a fusionarse, generando una sociedad de individuos dedicados a desarrollar unos procesos para la supervivencia, que no se agotan nunca. No obstante, Paolo Virno replicó que la lectura de esta de fusión de los tres órdenes debía de invertirse. Según Virno, lo significativo no es tanto la expansión de la labor y el trabajo, sino el modo en que *la acción* se ha infiltrado en ellas, creando nuevos campos de acción política. Entonces, cabe pensar que hay acción en la profesión (¿en cualquiera?) Por otro lado, nos ha preocupado conocer qué significan los términos utilizados en la institución arte -tales como ‘trabajo de artista’, ‘artista profesional’ etc. Esto es, qué ofrecen, a qué contribuyen y si realmente se puede *pedir algo a cambio* de la producción artística; una remuneración, una supervivencia. Después de todo, es muy problemático averiguar «para qué sirve esta empresa» [Pardo, 2014: *El País*], ¿cuál es su *intercambio*? Consideramos que ante la presente inexistencia de remuneración, más que en una profesión, ser artista consiste en un ‘símbolo identitario’. Un tipo de ocupación que conserva, por decirlo de alguna manera, sus canales (su institución). Sin embargo, puesto que la eficacia, interés o impacto de dichos canales es algo decididamente cuestionable, hemos concluido que resulta urgente revisar las razones para deambular por los mismos. Elaboramos una reflexión sobre el hecho de que ser artista profesional hoy, parezca no suponer ninguna alternativa a aquella sociedad de laborantes de la que se quejaba Arendt. Serlo parece representar al individuo neoliberal por naturaleza, ya que nuestra práctica predica los valores de automotivación, infinitud, individualismo, ‘libertad’... Esta idea de que los artistas sean (seamos) ‘la *analogía* perfecta de la clase

¹⁴⁶ Definiciones separadas de labor, trabajo y acción, por Hannah Arendt:

La única excepción que la sociedad está dispuesta a conceder es el artista, quien, estrictamente hablando, es el único ‘trabajador’ que queda en una sociedad laborante.
[Comeron, 2007: 136]

empresarial´ es una amenaza que se ha insinuado con relativa insistencia a lo largo del texto, y sin embargo, necesitamos comprender que se trata de una sensación nuestra, *generacional*. Liam Gillick reacciona ante la misma y matiza: «Este concepto enmascara una falta de diferenciación en la observación de la práctica y del hecho devastador de que el arte siempre se encuentre en permanente batalla con lo que vino justo antes. Eso es el buen trabajo. Reemplazar los modelos del *pasado reciente* con otros mejores.»¹⁴⁷ Con nuestra investigación esperamos haber bosquejado esos modelos de artista, otros.

En tercer lugar, nos hemos esforzado por registrar la potencia del trabajo inmaterial, así como los *factores* inconscientes que la fundan. Nos ha interesado estudiar el trabajo afectivo que *mantiene vivo* el arte. Es decir, a qué más se contribuye. En el capitalismo postfordista han aparecido nuevas formas de trabajo, desarrolladas en nociones como ´trabajo cognitivo´, o de una manera algo más genérica, ´trabajo inmaterial´. Describen actividades que tienen que ver con la producción de conocimiento, cuidados o comunicación. El arte, tanto en su institucionalización como en su sentido íntegro, hace uso frecuente de estas cualidades para fines muy distintos. A menudo comprobamos como el empleo de ´trabajo afectivo´ ocurre en una perspectiva marcada por predominancias de visibilidad social, prestigio. En otras palabras ´aprovechamiento´ o publicidad, con la consecuente generalización del ´cognitariado´. Sin embargo, también confiamos en el potencial *subversivo* de los afectos. Siguiendo a Hardt: «genera por sí mismo y directamente la constitución de comunidades y subjetividades colectivas. Así pues, el circuito productivo de afectos y valores se parece mucho a un circuito autónomo para la constitución de la subjetividad, alternativa a los procesos de valoración capitalista.» [Hardt, 2006]. Debido a la *doble direccionalidad* del trabajo inmaterial, hemos asumido como imprescindible matizar sus aplicaciones y no desmerecer su dimensión emocional, ya que está completamente entrelazada con la intelectual.

147

The notion that artists are a perfect analogue for the flexible entrepreneurial class is a generational concept that merely masks a lack of differentiation in observation of practice and the devastating fact that art is in a permanent battle with what came just before. That is the good work. Replacing the models of the recent past with better ones. . Liam Gillick. *why Work*. [Gillick, 2010]

«No vemos la distancia que está delante del objeto, tenemos que inferirla.»

Gerd Gigerenzer

En cuanto a nuestro método, hemos llevado a cabo la producción de material propio a partir del que estudiar. Desde entrevistas a diferentes agentes [Nex Valladolid], pasando por el desarrollo de iniciativas que subvierten relaciones o códigos [Jungla], así como la problematización de propuestas específicas [´cottage kilns´, en CreaVA],. Además, actuamos en campos anexos y transversales al arte, esforzándonos por mezclarlos constantemente y generar parálisis, in-determinación. En el proceso hemos tenido muy en cuenta la observación, el análisis y la reflexión sobre la experiencias personales, directas. Nos hemos preocupado por mencionar la obviedad, los detalles y las reacciones específicas. Sacar un tramo de *intrahistoria*. Asimismo, hemos rescatado el lenguaje real utilizado en cada caso, respetando su ´frescura´. En este sentido, se establece un diálogo entre lo que relatamos mediante el texto y lo que contamos por medio de las imágenes. Estas últimas no ilustran, sino que ofrecen un conocimiento en paralelo que le complementa. «Pero, fundamentalmente, la cámara de fotos hace de cada uno un turista de *lo real de los otros* y finalmente del suyo.» [Sontag, 1973, 2008: 87]

Con frecuencia hemos comparado el caso del artista y sus elementos anexos, con otros *excedentes* profesionales. Agentes que, de forma más reciente han dejado de ser reclamados por la sociedad y tienden a desprofesionalizarse. El caso paradigmático (especialmente en España) es el de la arquitectura. En nuestro documento analizamos la reacción de estos profesionales, que a menudo *giran* hacia el arte, ya que les sostienen convicciones muy similares a las predicadas en el artworld. Asimismo, utilizamos otras disciplinas como los estudios de género, la psicología, el marketing, la sociología o la ciencia ficción, esperando con ellas poder *sujetar* la realidad que se pone en evidencia.

«A lo largo de la historia los fotógrafos han ofrecido imágenes en general favorables al oficio del guerrero y a las satisfacciones que depara entablar una guerra o continuar librándola. Si los gobiernos se salieran con la suya, la fotografía de guerra, como la mayor parte de la poesía bélica, fomentaría el sacrificio de los soldados.»

Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* [Sontag 2003]

«El ´efecto Toscani´, tan cercano, en varios aspectos al ´efecto Berlusconi´: la publicidad pretende hacerse innecesaria al incorporar de una manera audaz, la realidad misma, de modo que, como post-efecto, la percepción de la realidad entera funcione como propaganda. La publicidad de Benetton supone la confirmación de esa paradoja modernista: la fusión del arte y la vida queda al servicio de aquello que legitimó como arte a la modernidad...

Lo que, en el límite, convierte el arte en innecesario.»

Juan Luis Moraza [Moraza, 2007: 73]

Sobre nuestras averiguaciones, podemos confirmar el proceso de legitimación doble-direccional en que consisten la relación del artista con aquél que le permite considerarse como tal (*quid pro quo*). El arte siempre ha sido una herramienta política privilegiada en la institución de legitimidad, pues se trata de un mecanismo capaz de fabricar imaginario y así, instituir leyes basadas en el miedo, la veneración, la magnificencia, la atracción... Conforme avanza la historia, las clases dirigentes necesitan sistemas de *legitimidad* estética cada vez más sofisticados. Esto es, más invisibles e inmediatos. Hoy, el neoliberalismo hace uso de la cultura y de la creatividad como ornamento pues, gracias a su indiscutible popularidad, le sirven para forjar una legitimidad ´democrática´. Es decir, ascendente. Casos como el de la muestra de arte CreaVA (desmontado en el capítulo II) nos descubren que aquello que se pretende no es sino la legitimación ascendente (joven, dinámica, *easy-going*) de la Fundación Municipal de Cultura.

Asimismo, hemos comprobado los motivos inconscientes que subyacen a este panorama. Por un lado, la idea neoliberal de ´libertad´ sustentada en el ´hombre-

hecho-a-sí-mismo´, y condimentada por una reciente estimulación mediática del emprendizaje (que es meramente retórica), así como un imaginario absolutamente reconciliador, coincide plenamente con las ´lógicas artwolianas´. La patología extrema de esta motivación (cada vez más presente en el territorio artístico), la exhiben los llamados yuccies, neo-artesanos o design-artists. Esta clase proclama: libertad individualista, desafección política y desestimación del propio poder. En la investigación analizamos cómo esta serie de ´reclamos´ desembocan en una constante necesidad de auto-afirmación *por medio* del consumo o de la producción, dos procesos cada vez más mezclados (prosumo). Además, en el postfordismo, la maniobra de intercambio se ha sofisticado, pues contemplamos cómo el comprador actúa definiendo su propia moral (no ´compra´, sino que apoya causas), camuflando de esta manera `la frivolidad del objeto´ en la ´gratificación de la experiencia´. Sencillamente, como dijo Baudrillard, «esta sociedad del consumo es de por sí su propio mito.» Por otro lado, la ciencia nos ha confirmado que gran parte del panorama se sostiene por medio de una mezcla de *inercia* hacia el ´más vale lo malo conocido´ (Teoría de las Perspectivas). Seguramente, los precipicios¹⁴⁸ tengan poco que ver con esa gestión del desencanto, que continúa creyendo en *una* seguridad.

También aparece en nuestro estudio una detección de esos nuevos sistemas de legitimación vinculados con la ideología neoliberal. La era del espectáculo no ha finalizado (ni mucho menos), y sus sistemas actúan a una escala de comunicación interna, *cercana*. La publicidad tiende a ser espectáculo en sí misma: creación de *acontecimientos*. Dicha *dimensión espectacular* se ha ido imponiendo como elemento principal, por no decir exclusivo. Así, durante toda nuestra observación, las estrategias de representación (o presentación) muestran unas evidentes lógicas del show. Constantemente: «(15) en cuanto ornamento indispensable de los objetos producidos en nuestros días, en cuanto exponente general de la racionalidad del sistema, y en cuanto sector económico puntero que elabora una multitud cada vez más creciente de imágenes-objetos, el espectáculo es la principal producción de la sociedad actual.» [Debord, 1967, 2010: 42] A lo largo de la investigación los usos del

148

Estoy al borde del abismo, pero desde aquí la vista es excepcional.

Una de las míticas frases escritas en la tienda de campaña que realizó Tracey Amin. *My Bed*, 1999.

‘lenguaje artístico’ como instrumento de reclamo, (como parte del *spiral show*) se vuelven manifiestos. Términos como *creatividad*, o *cultura* son tan inmensamente populares, que basta con pronunciarles para recibir una aceptación inmediata. No se cuestionan, apenas se describen y por eso se han *vaciado*. Probablemente, nunca antes en la historia se había reclamado con tanta frecuencia la necesidad del arte, de la cultura, de la creatividad y de todos sus accesorios como a día de hoy. Y sin embargo, «el espectáculo de la rebelión sustituye a la posibilidad de la revolución.» [George McKay citado en Ramírez Blanco, 2014]

Ante el panorama descrito, por una parte hemos procedido con una especie de pragmatismo irónico, *utilizando* esas fuerzas (legitimación, inercia). Es el caso del desarrollo de la identidad visual de la firma Rhico y su representación por medio de relatos que comulgan con la época y por lo tanto, obtienen respuestas conformes. Asumimos que conviene seguir a Benjamin y *organizar el pesimismo* («La melancolía está allí pero hay que hacer otra historia con ella» [Didi-Huberman, 2014]). Aparte, la percepción catastrofista no lo es todo. Como destaca Lipovetsky, gracias en parte al neoliberalismo, existe una democratización de las aspiraciones y experiencias estéticas. Cuanto más gobierna el mundo de la tecnociencia, más se artistiza. «Los grandes almacenes contribuyeron a crear esas actitudes modernas que son el ir de compras y mirar escaparates. Hay en la actitud consumista un comportamiento estético que no acaba forzosamente en la compra y que no debemos desestimar.» [Lipovetsky y Serroy, 2015: 123]. Por eso nos parece indispensable evitar derrotismos y sus casi-consecuentes posturas unidireccionales. Ciertamente, «No vivimos la depauperación en masa de la sensibilidad a lo bello, sino la democratización de las aspiraciones y de las experiencias estéticas.» [Lipovetsky y Serroy, 2015: 280]. Otra cosa es que dicha democratización haya complejizado los problemas.

Pese a la frivolización puesta en evidencia, no practicamos la desafección. Es decir, pese a su ‘depravación’, el arte no deja de *preocuparnos* y por eso consideramos

urgente reexaminar sus contextos de presentación. Sus vías de aproximación. Una conversación con Javier García¹⁴⁹ [Javier García] ha sido fundamental para desarrollar este punto. Él sostiene que «si podemos entender el arte como el resultado de un impulso inevitable, una suerte de energía incontenible que nos atraviesa colectivamente, sería la institución arte quien estaría a su servicio y no al revés. Es decir, la Institución arte sería la que —a menudo de forma no totalmente consciente— permite o facilita llevar a cabo determinadas ideas, obras o acciones, pone en contacto a agentes con inquietudes similares, ofrece recursos y conocimiento, abre espacios para que la necesaria interacción tenga lugar...» Sin embargo, esta relación u orden es demasiado fácil de invertir. Tras este estudio, nos parece que la *profesionalización* del artista se vuelve (casi) inevitablemente contraria a la generación de arte. De alguna manera, sólo ‘gratis’ se es libre o sólo *haciendo otra cosa* se hace arte. En cualquier caso, como Blaise Pascal señala: «muy débil es la razón sino llega a comprender que hay muchas cosas que la sobrepasan.»

—

Rápidamente, hemos aceptado que tanto el modelo de artista convencional como sus estructuras adyacentes, estén prácticamente agotados. El sociólogo Gilles Lipovetsky directamente declara que «en la actualidad, hay infinitamente más revolución en la economía que en el arte. Es el capitalismo artístico y no el arte de vanguardia lo que puede reivindicar la idea de cambiar el mundo.» [Lipovetsky y Serroy, 2015: 123]. Como reacción, nuestro estudio sugiere el retorno a otras prácticas que pongan en valor un capital simbólico diferente al predominante en el territorio de las artes -con especial atención a sus sistemas de producción- como una manera de desafiar/erosionar los modelos heredados. Y sobretodo, no hay *arte inútil*. Consciente o no, él siempre está al servicio de algo. Esto exige una asunción de responsabilidad por parte de todos los agentes, especialmente de los artistas a quiénes esta investigación no pretende victimizar sino, muy al contrario, hacer

¹⁴⁹ García está muy implicado en el territorio del arte contemporáneo, apoyando inmensamente a la Galería Javier Silva, desarrollando una producción artística propia y siendo muy activo en los acontecimientos del arte local. No obstante, él tiene un trabajo aparte (razón por la que no sería estrictamente ‘un profesional del arte’) y vivió en directo la época de la burbuja artística nacional, cuando era relativamente posible sobrevivir en el campo. Por lo que puede comparar ambas épocas. La cita que se le atribuye ha sido revisada por él.

conscientes de su *competencia*. Casos que contemplamos a diario, como la presentación o producción de arte en condiciones nefastas, cuyo interés esencialmente reside en la legitimación/publicidad de sus autores (artistas, gestores o entidades patrocinadoras), necesitan ser atacados.

Es fundamental tener en cuenta que el estudio ha estado enmarcado en nuestra *tradición* europea. Por lo tanto, lo hemos llevado a cabo bajo un punto de vista limitado y de carácter *archivístico*. En 'Bajo Sospecha', Boris Groys, explica cómo el *archivo cultural* de una sociedad se preocupa por integrar aquello que es importante para sí mismo. Esto es, aquello que representa a la sociedad de la que habla pero que, a la vez, no forma parte de 'la realidad'. «Entre las cosas del interior del archivo y las del exterior existe una profunda diferencia que echa por tierra toda pretensión de representación; es una diferencia en el valor, en el destino. (...) esos cuadros están en el museo precisamente por diferenciarse en valor —según la opinión común— del resto de las cosas del mundo. (...) Se quiere salvar el cuadro en el que una vaca aparece especialmente bien pintada; pero el destino de la propia vaca es indiferente a todo el mundo. Y ello significa que precisamente lo más propio de la realidad —esto es, su caducidad— no puede ser reproducido o representado en el archivo.» [Groys, 2008: 15]. Nada que esté en el archivo es caduco, profano, 'real'... Así pues, el hecho de que el 'artista profesional' produzca cosas dirigidas a la institución (a su archivo cultural), implica que quizás *ellas* no necesiten pasar por 'lo real'. Al fin y al cabo, «no dejamos de operar en el terreno protegido de las artes.» (Antoni Muntadas) Si por el contrario, asumiésemos cierta percepción holística del arte, (algo más exótico o *derretido*), la relación con *las artes* devendría otra, muy distinta.

A partir de esta recapitulación general, exponemos una serie de intuiciones acerca de cómo seguir.

«Los conceptos de optimismo y pesimismo no tienen nada que ver con el pensamiento. El pensamiento es para mí el coraje de la desesperanza
¿no es esto el colmo del optimismo?»
Giorgio Agamben [Agamben, 2012: Telerama]

Proponemos mantener un pensamiento situado en el deseo y utilizar su fuerza. No en un sentido futurista, pues el deseo nunca es algo que viene del futuro; más bien, consiste en una reorganización de la memoria. En absoluto pretendemos clamar a la nostalgia, hacer un llamamiento a 'lo que pudo haber sido', no. Nos estamos refiriendo a la necesidad de *remodelar* – constantemente- el bagaje conceptual, sensitivo o espiritual que uno lleva consigo, apostando de esta forma por nuevos relatos de *lo pensado*.

«El dibujo nos iguala a todos; desde la oquedad del ser, al otro lado del límite, de la sutil membrana del estar existiendo, no se vive lo vivido, se vive para vivir, no se dibuja lo que se sabe, se dibuja para saber; sin las cortapisas del modo, de acuerdo con un principio de proliferación que deja ser y no ser, que respeta la agonía tanto como el brote.»
Juan Luis Moraza [Moraza, 2006: 146]

Es fundamental que hagamos -que desarrollemos- aquello en *lo que* realmente no sabemos qué va a ocurrir. No lo reclamamos de una forma trivial: necesitamos actuar siendo profundamente conscientes de nuestra *ignorancia*. Hechos que interrompan. Debemos recuperar algo que el artworld (y la época) definitivamente, han perdido. En su ponencia 'Recent Pre-occupations'¹⁵⁰, Rem Koolhaas afirma la presente carencia

¹⁵⁰ Koolhaas, R. (15 de marzo, 2013). *Recent Pre-occupations. Architecture and Exhibition Making*. Conferencia en el Moderna Museet. A continuación la transcripción del párrafo al que nos referimos en el texto.

[today] is not a euphoric moment at all, it's maybe a scary moment or a moment when art really becomes kind of highly dominant. And for me, in this kind of interval [1903-2013] we've lost a lot. This is Richard Serra in '81 and you see he behaves the way artists used to behave, kind of challenging expectation, being obnoxious in terms of interfering with kind of circulation (pedestrian circulation), being in general a nasty... And here, about thirty years later, you see again art, but instead of being an obstacle in the public round, and therefore an incident, a kind of sabotage or aggression, it is now completely displayed in kind of a harmless way, as an attraction. (...) But what is the effect of the Turbine Hall? (...) There is perhaps a classist moment where art, having to fill this

de una sensación de progreso, de una euforia, de relacionarnos con lo desconocido y seguir ese *miedo*. La supuesta ‘hiper-accesibilidad’ nos anima a valorar una idea de *red* que probablemente no sea tan positiva. La red refiere a ‘seguridad’ y también a ‘trampa’. La de la fibra óptica es inmensa y sobretodo, contraria a lo común. Entonces, puede que exista una relación entre nuestra *convivencia* con internet [con *el todo* que no es nuestro] y la relación que *últimamente* tenemos con el arte. Koolhaas advierte que hoy, frente a las artes, se experimenta cierto ‘estado de *sumisión*’. El arquitecto se pregunta «¿es esto sano? ¿O qué pretende el arte reclamar para sí?» Volviendo a la necesidad de *intriga* (distinta de esa *sumisión*), podemos considerar las claves de Andrew Stanton [Stanton, 2012] para ‘contar una *buena historia*’. El cineasta insiste: «*invoke wonder*»; que podría traducirse como: «consigue el *asombro*, haz que se pregunten y quieran saber más». Por tanto, tomando esta época como un pequeño relato fílmico, construyámosla haciendo que ‘sea *bueno*’.

«Nuestra misión no consiste en percibir en una obra de arte la mayor cantidad posible de contenido, y menos aún en exprimir de la obra de arte un contenido mayor al ya existente. (...) La finalidad de todo comentario sobre el arte debiera ser hoy el hacer que las obras de arte -y, por analogía, nuestra experiencia personal- fueran para nosotros más, y no menos, reales. (...) En lugar de una hermenéutica, necesitamos una *erótica del arte*.»

Susan Sontag [Sontag, 1984: 27]

Como primera forma de acción, ¿y si abandonásemos la *defensa del arte*?¹⁵¹ ¿Y si no fuese eso lo que *nadie* necesitase, y por lo tanto produjésemos lo *contrario* a una

normative, having to adjust to a higher and higher expectation of value, can only do so by opting a kind of apocalyptic content, and being almost pathetic in its rareness and warning us. I think it is an art that you can only understand or experience in a state of submission. And I’m kind of really wondering whether that is kind of a healthy thing or whether state of submission is what not art ought to demand for it. Submission might be one thing but not the exclusion of the others such as doubt, scepticism...

(...) [In recent exhibitions] it’s about an increase in the accommodation for art, a very physical respect in the form of larger and larger spaces. But, ultimately, I kind of really wonder whether the kind of brutality of the Richard Serra moments isn’t a kind of more relevant or interesting moment form of interphiering with a kind of world than all of this ultimately very glamorous displays of one enting form of competence.

¹⁵¹ Esta posición es una opción transversal. Una estrategia consistente en deshacer lo que está para “reconocer lo que es”:

Reconocer lo que es no equivale a contemporizar, sino a instalarse en el presente y por

promesa, algo alejado de toda pretensión? Esto es, una ocupación sin *statement*, sin justificación, (sin marca), sin objetivos, sin reciclaje. Como artistas, sentimos la necesidad –*generacional*- de ‘no hacer’, de ser invisibles, anónimos (ya que la visibilidad consiste en una infinita producción de representaciones). Como generación educada en *la recompensa*, preferimos asumir que esto que hacemos *por el arte* definitivamente no va a llevarnos a ninguna parte. O al menos, asumir que allá donde nos lleve seguramente no sea el lugar que nos fue descrito. De nuevo, *invoke wonder*, pero desde el sosiego.

«Como nos recuerda Foucault el poder y el mercado se organizan a través de una red de influencias y relaciones que son globales y totales. Frente a esa práctica, surge la necesidad de respuestas fragmentarias y locales. No tenemos que totalizar lo que es totalizado por parte del poder, ya que no podríamos totalizar de nuestro lado más que restaurando formas representativas de centralismo y de jerarquía. (...) Así pues, si algo une hoy al artista, al curador y al crítico, es la urgencia de autoreflexibilidad y planteamientos específicos.»

Manuel Borja-Villel [Borja-Villel, 2014]

Sin caer en una completa *improvisación*, debemos cuidarnos de reproducir inercialmente los *modelos* que ya conocemos. Para ello, necesitamos actuar en contextos pequeños, ajustando el planteamiento a los mismos. Precisamente, es en los ámbitos más reducidos donde, con mayor frecuencia -y ausencia de reflexión- se

tanto en una elaboración del sujeto. Dejar que en el proceso mediante el que un acto artístico constituye a un sujeto, algo de lo más real, de aquello que resta de toda operación simbólica, de toda representación, de toda intención, se cuele, emerja, provocando además efectos sorprendentes en otros sujetos. Algo que no podemos confundir con esas fantasías imaginarias en las que ha estado enredada la estética de lo insoldable, de lo sublime, de lo indecible. Lo que es, también resta de esas figuras de ausencia. Es, por el contrario, la presencia sin figura que se hace presente en algo, en ese acto que, por no encontrar otra designación, nombramos como arte. Ese acceso performativo a la subjetividad coincide con una dimensión presencial, presente. Pero el presente no se da como un hecho positivo autoevidente, no coincide con la realidad tal y como la reconocemos en nuestras formas de representarla, ni siquiera en aquellas a las que concedemos más crédito; más bien el presente es lo que aparece como contingencia, inédito y con efectos reales, corporales.

Hay un proverbio massai que dice que uno no hereda la tierra de sus antepasados: la toma prestada de sus descendientes. En la solemnidad de esta sencilla fórmula, está concentrado un compromiso, una legitimidad. No es sencillo aspirar a una recuperación del presente. Pero seguramente es un acto no sólo de reconocimiento de lo que es, sino de construcción, -de deconstrucción- de lo que es. [Moraza, 2007]

imitan modelos predominantes. Imitando, generalmente, lo más superfluo y dañino de los mismos. Necesitamos avanzar en *lo local* además, porque es allí donde, de una forma más natural, el arte entra en relación con ‘la vida real’. Sin embargo, no perdamos la perspectiva *urbana*. No nos consolemos con la facilidad con que el asombro es generado en aquellas localidades alejadas de ‘los centros del arte’ (que siguen existiendo). Quizás, la labor deba ejecutarse a la inversa. Es decir, quizás lo conveniente sea hacer a dichos centros conscientes del *localismo*, como estrategia de planificación y actuación inmediata, des-totalizadora, peculiar y *afectiva*.

«El arte se halla hoy en un espacio singularmente productivo para la interrelación de conocimientos que, de otro modo, vivirían disociados. (...) El espacio aparece ahí dónde la lógica de la causalidad cesa y se impone otro principio, el de la reverberación.»
Chus Martínez [Martínez, 2010]

Nos equivocamos al entender únicamente los ‘espacios para el arte’ como aquellas salas categorizadas como tal. Siguiendo a Aristóteles, el espacio es una presencia continua. El continente de las cosas y el lugar que ocupan. No se trata de algo material ni sensible pero misteriosamente se relaciona con ello y tiene límites. Allí donde hay espacio existe *lugar*, pues el lugar es la presencia, es el todo y no habría cosa *fuera de lugar*. Ahora bien, el lugar consiste en la negación de las cualidades del espacio: de la forma de la materia, y aquella extensión siempre existente, distinta y al margen del objeto que se desplaza. Entonces, es necesario que el lugar sea *la restante* de esas cuatro cosas. A saber, el límite del ‘cuerpo continente’ por el cual entra en contacto con el contenido. El lugar entonces no es sino el *resto*, la pura diferencia. Conviene pensar en *lugares* para el arte, antes que en sus espacios. Conviene que situemos al arte en *lo que resta*.

Nos toca asumir que ese arte/ese pensamiento necesita situarse en los *lugares* de producción. Esto es, en la fábrica. Sobre fábricas, Jeff Bezos (fundador y CEO de Amazon) opina que «si tu equipo no puede ser alimentado con dos pizzas familiares, es demasiado grande»: sólo los equipos pequeños pueden ser suficientemente frescos.

Y en cuanto al pensamiento que estos equipos desarrollan, sobre todo se ha modificado su foco. Éste ahora no se dirige hacia los objetos, meros sostenes simbólicos (y ultra-referenciales), sino hacia sus procesos de concepción, fabricación, distribución y empleo [que juntos (re)presentan]. Resulta que son estos procesos quienes condicionan a los sistemas de consumo (lo que acordamos en llamar ‘experiencia’ y de ahí, ‘vida’). Esta sospecha se ilustra con la siguiente comparación: eso que ofrece la cafetera portuguesa del comedor, frente a otra cosa que se obtiene de la máquina expendedora de bebidas calientes, en el pasillo. Lo que se está intuyendo es una profesión que le entregue al cliente aprendizaje por medio de la praxis > en su *relación* con piezas.

«All were merged into one smoothly working machine;
they were, in fact, a poem of motion, a symphony of swinging blades.»

Daniel James Brown, *The Boys in the Boat* ¹⁵²

Es frecuente escuchar cómo ‘para hacer buen arte’ o ‘para hacer bien un trabajo’ lo fundamental es que el autor | trabajador lo disfrute. ‘Haz lo que te gusta (y hazlo a menudo)’ es una máxima en boga. Como consecuencia: insaciable rediseño del Yo, rastreo de una autosatisfacción en permanente estado de *dilatación*. Proceder que entronca perfectamente con la lógica del sueño personal, de la autorrealización y de la ‘libertad neoliberal’ que venimos observando. Sin embargo, ¿es posible invertir al capricho? ¿Es posible, en una acción trapequista, resituar los propios deseos o ese plan personal (de ‘autoconfianza’ & autocomplacencia) en un orden de consecuencia, de *indiferencia* y de final? En otras palabras, si el individuo neoliberal está |estamos| necesitado |s| -incluso por razones que se defienden como profesionales, prácticas o sociales- de desarrollar de manera permanente una epatante personalidad, algo fijo, fuerte, coherente... ¿qué ocurre si lo cancela? ¿Cómo es de perversa la idea de la

¹⁵²Título original de la novela ‘Remando como un solo hombre’, que narra la historia real del equipo de remeros compuesto por hijos de madereros, trabajadores de los astilleros y agricultores que sorprendió al mundo. En representación de la Universidad de Washington, ocho remeros lograron derrotar a los equipos de élite y de la costa Este y Gran Bretaña, y llegaron a ganar la medalla de oro en los Juegos Olímpicos de 1936, celebrados en el Berlín de Hitler. Fue una misión improbable que D.J. Brown ha rescatado mediante un relato que toma como base los propios diarios de los chicos. La clave de su victoria estuvo en que ninguno de ellos trató de ser ‘el mejor remero’, sino que los ocho llegaron a *conocerse* y a *complementarse* con una precisión tal, que sus potencias se coordinaban ofreciendo una suma invencible. Este es el carácter que queremos rescatar.

‘personalidad’? ¿Cada cuánto se malinterpreta el concepto *estilo*? En definitiva ¿Qué ocurriría si en lugar de preocuparse por *definirse*, un trabajador neoliberal escoge ayudar | *resolver*? Ocurriría que, probablemente, ‘las cosas’ se resolverían. En contra de la personalidad. En contra los ánimos acostumbrados por devenir ‘un gran trabajador, un claro artista’, --- estar *al servicio de*, es la manera. Por descontado, esto no significa ciega servidumbre . *Las pugnas* también sirven.

La manera de *seguir* con el arte es *aprendiéndolo*. Y no se aprende de otra manera que de memoria, es decir, por adivinación (recordando lo que ya se sabía). En su ensayo ‘La Regla del Juego, Sobre la Dificultad de Aprender Filosofía’, Jose Luis Pardo relata este entramado y deduce que enseñar sería, entonces, ayudar a otros a hacer explícito un saber que *implícitamente* ya poseen (aunque *no lo sepan*). Existe una semejanza innegable entre las maneras para aprender el arte y las de aprender filosofía. Ambas son *prácticas vitales* |intensidades|. Por eso, dicho ensayo sirve de itinerario para conducirnos por la actividad artística, por su propagación.

En consecuencia asumimos:

Todo lo que se aprende *de memoria* se aprende, en efecto, *por contagio* (se aprende a cocinar con un buen cocinero, o a pintar con un buen pintor, etc.), mirándose en el Otro (el cocinero, el pintor) como en un espejo. El buen cocinero *enseña* a cocinar (muestra cómo se cocina), no da un manual de instrucciones, contagia el arte. El buen amante («un amante que no finge, sino que siente la verdad»), *enseña* a amar (muestra cómo se ama), no da un manual de instrucciones, contagia el amar, exhibe su amor como un demente (en lugar de ocultarlo como un cazador astuto), es decir, *enamora*. Cuando se produce el contagio, entonces uno ya sabe amar o cocinar (de memoria), ya sabe cuánta sal es «una pizca», ya sabe lo que significa en la práctica «una cucharada de azúcar» o «remover cuidadosamente.»

[Pardo, 2004]

ÍNDICE BIBLIOGRÁFICO

ABC (2015, 29 de junio). Kim Jong-un ejecutó al arquitecto de un aeropuerto porque no le gustó su diseño. *ABC Internacional*. Recuperado de: <http://www.abc.es/internacional/20150629/abci-jongun-ejecuta-arquitecto-aeropuerto-201506291213.html>

Adorno, T. (2004 [1ª ed. 1970]). *Crisis de sentido en Teoría Estética. Obra Completa 7*. (pp.258-262). Madrid: Akal.

Agamben, G. (2008, 1 de diciembre). ¿Qué es lo contemporáneo?. *salonkritik*. Este texto, inédito en español, fue leído en el curso de Filosofía Teorética que se llevó a cabo en la Facultad de Artes y Diseño de Venecia entre 2006 y 2007. Recuperado de: http://salonkritik.net/08-09/2008/12/que_es_lo_contemporaneo_giorgi.php

Agamben, G. (2001). *Estancias: la palabra y el fantasma en la cultura occidental*. (pg.433) Valencia Pre-textos.

Agamben, G. (2011). *Sobre lo que podemos no hacer*. Publicado en *Desnudez*. Barcelona: Anagrama.

Agamben, G. entrevistado por Cerf. J. (2012, 10 de marzo). El pensamiento es el coraje de la desesperanza. *Telarama*. Rercuperado de: <http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2015/01/giorgio-agamben-el-pensamiento-es-el.html>

Aguirre, P. (Ed.). (2007). *Archaeologies of the future*. Bilbao: sala rekalde erakustaretoa. pg. 37, pg.35

Aguirre, P. (2011, 4 de octubre). Capitalismo de ansiedad. *Crítica y metacomentario*. Recuperado de:http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html#3463794010799596265http://salonkritik.net/10-11/2011/10/capitalismo_de_ansiedad_peio_a.php

Aguirre, P. (2013, 22 de mayo). Actualidad de la crítica. *Crítica y metacomentario*. Recuperado de: http://peioaguirre.blogspot.com.es/2013_05_01_archive.html#2165227581165502281

Aguirre, P. (2014, 12 de abril). Arte y diseño en la encrucijada. *FAKTA*. Recuperado de: <https://revistafakta.wordpress.com/2014/04/12/arte-y-diseno-en-la-encrucijada-por-peio-aguirre/>

Aguirre, P. (2014, 5 de agosto). El problema de la multitarea (1). *Crítica y metacomentario*. Recuperado de: http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_05_01_archive.html#3463794010799596265

Aguirre, P. (2014, 31 de agosto). POP POLÍTICO. Sobre la dimensión utópiza del pop, Family. *Crítica y metacomentario*. Recuperado de: http://peioaguirre.blogspot.com.es/2014_08_01_archive.html

Aguirre, P. (2015, 25 de febrero). Entre el collage y el decollage*. Ruptura de imágenes en un tiempo de crisis. *Crítica y metacomentario*. Recuperado de: http://peioaguirre.blogspot.com.es/2015_02_01_archive.html

- Aguirre, P. (2015, 26 de junio). 'The Production Line of Happiness', Christopher Williams. *Crítica y metacomentario*. Recuperado de:
http://peioaguirre.blogspot.com.es/2015_06_01_archive.html#9159237077665447969
- Aguirre, P. (2014). *La línea de producción de la crítica*. (pg. 54). Bilbao: Consonni.
- Aparicio, S. (2015, mayo). El Francotirador en Secret Knots (2). Recuperado de:
<http://secretknots.net/wp-content/uploads/2015/05/SK02-francotirador-Mayo-2015.pdf>
- Anaya, S. (2014, 29 de abril). The Humanity of Hermès. *Business of Fashion*. Recuperado de:
<http://www.businessoffashion.com/articles/intelligence/humanity-hermes>
- Andreasen, N.C. (1987). *Creativity and mental illness: Prevalence rates in writers and their first degree relatives*. American Journal of Psychiatry, 144: 1288-1292.
- Arroyo, F. (2014, 22 de marzo). Aviso de derrumbe. *El País*. Recuperado de:
http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html
- Asociación Compass, (2014, 23 de febrero). *To eat or not to eat.- El regreso del comercio tradicional*. Recuperado de: <http://www.asociacioncompass.es/?p=516>
- Blanchar, C. (2012, 16 de mayo). La sociedad de consumo ha muerto. *El País*. Recuperado de :
http://sociedad.elpais.com/sociedad/2012/05/16/actualidad/1337181300_279015.html
- Blasco, J. (2012). Lovemarks, el Posicionamiento ya no está en la Mente del consumidor, sino en su Corazón. *PuroMarketing*. Recuperado de:
<http://www.puromarketing.com/3/9842/lovemarks-posicionamiento-esta-mente-consumidor-sino.html>
- Blasco, S. y Feduchi, P. (2015). *Conversación en catálogo Appunti*, Inéditos. (pg. 18). Madrid: Fundación Montemadrid.
- Blasco, S., Insúa L. Y Simón, A. Eds. (2016) *Universidad Sin Créditos. Haceres y artes: un manual*, Madrid: Ed. Asimétricas
- Bonet, P. (2009, 1 de octubre) *Arte, democracia y políticas promocionales*. Recuperado de
<http://pilarbonet.com/inicio/?p=723>
- Borja-Villel, M. (2014, 3 de enero [actualización]) La razón populista. *Huffington Post*. Recuperado de: http://www.huffingtonpost.es/manuel-borja-villel/la-razon-populista_b_4177733.html
- Bourdieu, P. (1997). Espíritus de Estado. Génesis y estructura del campo burocrático, publicado en *Razones prácticas* (pg. 118). Barcelona: Anagramas.
pg. 118, pg. 21
- Butler, J. y Preciado, B. (2008, noviembre). *Entrevista con la revista Têtu*. Traducción de la entrevista por Úrsula Del Aguila en noviembre de 2008 para la revista francesa. *Têtu* (138). Recuperado de: <http://artilleriainmanente.blogspot.com.es/2012/03/judith-butler-y-beatriz-preciado-en.html>
- Byung-Chul, H. (2012) *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder

- Canalis, X. (2012, 15 de mayo). Ránking mundial de ingresos por turismo: España mantiene la segunda posición. *Hosteltour* http://www.hosteltur.com/184360_ranking-mundial-ingresos-turismo-espana-mantiene-segunda-posicion.html
- Cano, G. (2012, 7 de enero). El nuevo tiempo del capitalismo. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2012/01/07/opinion/1325890811_850215.html
- Carrillo, J. (2014, 3 de febrero). Debemos imaginar nuevas formas de institucionalidad. *Culturaconectada*. Recuperado de: <https://culturaconectada.com/2014/02/03/jesus-carrillo-museo-reina-sofia/>
- Carretero, A. (2015, 29 de junio). Es Capital es capital (2): indiferencia y display. O hacia una arquitectura discursiva. *scalae*. Recuperado de: <http://scalae.net/noticia/capital-2>
- Carretero, A. (2015, 19 de julio). ¡Inacción! *salonKritik*. Recuperado de: http://salonkritik.net/10-11/2015/07/inaccion_andres_carretero.php
- Carretero, A. (2015, 7 de diciembre). REFORMAS DOMÉSTICAS Y REFORMAS POLÍTICAS. UNA ENTREVISTA CON URIEL FOGUÉ. *A*DESK* (106). Recuperado de: <http://www.a-desk.org/highlights/Reformas-domesticas-y-reformas.html>
- Castro-Flórez, F. (2012). *Contra el Bienalismo. Crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico cultural*. Madrid: Akal
- Claramonte Arrufat, J. (2010). *Arte de Contexto*. Donostia-San Sebastián: Nerea
- Clarke, T. Gray, C. Radcliffe, C. Nicholson-Smith, D. (2004, ed. original 1967). *Sección inglesa de la Internacional Situacionista en La revolución del arte moderno y el moderno arte de la revolución*. (pp.17-18). Logroño: pepitas de calabaza.
- Chomsky, N. (1992). El Control de los Medios de Comunicación. Transcripción de la videoconferencia *Fabricando consenso*. Universidad Politécnica de Valencia. Recuperado de: <http://www.kclibertaria.comyr.com/lpdf/I033.pdf>
- Comeron, O. (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la fábrica transparente*. (pg.35, pg. 51, pg. 9, pg.26, pg. 136).Ed. Trama: Madrid.
- Deavere, A. (2003). *Letters to a Young Artist: Straight-Up Advice on Making a Life in the Arts--For Actors, Performers, Writers, and Artists of Every Kind*. Anchor.
- Debord, G. (2013, ed. original 1967). *La sociedad del espectáculo*. (pg.65, pg.42). Madrid: Pre-Textos.
- Dennis C. (2000). *Period*, (pp. 21-22) Londres: Serpent Tail.
- Derrida, J. (1999). *Sobre una trama gris en No escribo sin luz artificial*. (pg.82). Madrid: cuatro.
- Díaz Villanueva, F. (2010, 18 de febrero)La riqueza no se hereda, se crea. El 80% de los millonarios son emprendedores de origen humilde. *Libertad Digital*. Recuperado de: <http://www.libertaddigital.com/economia/el-80-de-los-milmillonarios-son-emprendedores-de-origen-humilde-1276384891>

- Didi-Huberman, G. entrevistado por Macón, C. (2014, 31 de octubre). Georges Didi-Huberman: "Yo no sé lo que es el arte". *La Nación*. Recuperado de: <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>
- Eagleton, T. (1995). *Las ilusiones del posmodernismo*. Traducción de Marcos Mayer (pp.195-197). Buenos Aires: Paidós.
- EFE (2012, 30 de marzo). Nace "Valladolid Emprende, un portal para que los héroes creen negocios". *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/03/30/valladolid/1333109282.html>
- EFE, (2014, 22 de marzo). Una impresora 3D que fabrica alimentos. *ABC*. Recuperado de: <http://www.abc.es/catalunya/economia/20140322/abci-impresora-fabrica-alimentos-201403221402.html>
- EFE, (2015, 4 de marzo). Valladolid se transforma en una galería de arte para creadores emergentes. *ABC*. Recuperado de: <http://agencias.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=1806995>
- EFE, (2015, 10 de abril). El arte estrecha vínculos y territorios en la UE gracias a CreArt. *La Vanguardia*. Recuperado de: <http://www.lavanguardia.com/politica/20150410/54429529057/el-arte-estrecha-vinculos-y-territorios-en-la-ue-a-traves-de-la-red-creat.html>
- Emmelhainz, I. (2014, 26 de enero). Neoliberalismo y autonomía del arte. *Salonkritik*. Recuperado de: http://salonkritik.net/10-11/2014/01/neoliberalismo_y_autonomia_del.php
- Emmelhainz, I. (2015, 5 de abril). Condiciones de visualidad bajo el Antropocentro y las imágenes que están por venir [1]. *Salonkritik*. Recuperado de: http://salonkritik.net/10-11/2015/04/post_28.php
- Europa Press. (2012, 19 de enero). El CA2M invita a celebrar cada día el cumpleaños de una persona durante la exposición 'Sin heroísmos, por favor'. *Europa Press*. Recuperado de: <http://www.europapress.es/madrid/noticia-ca2m-invita-celebrar-cada-dia-cumpleanos-persona-exposicion-heroismos-favor-20120119130137.html>
- Fernández-Llebrez Muñoz, J. (2013). *La Dimensión Humana de la Arquitectura de Aldo Van Eyck. Escrita y Construida. Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su Iglesia en La Haya*. Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Superior de Arquitectura.
- Fernández-Llebrez Muñoz, J. (2013). *Entrevista a Herman Hertzberguer en La Dimensión Humana de la Arquitectura de Aldo Van Eyck. Escrita y Construida. Reconocimiento de sus ideas y Estudio de su Iglesia en La Haya*. Universidad Politécnica de Valencia. Escuela Superior de Arquitectura. pg. 619, pg. 620, pg. 622
- Fernández, F.T. (2015, 8 de marzo). La historia que viste al arte. Recuperado de: <http://www.elnortedecastilla.es/culturas/201503/08/historia-viste-arte-20150306211109.html>
- Foster, H. (2002 [ed. original MIT 1996]). *Introducción en El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotos Muñoz. (*The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*). (pg.IX). Madrid: Akal.

- Foster, H. (2002 [ed. original MIT 1996]). *Resistencia y Recuerdo en ¿Quién teme a la Neovanguardia? El Retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. (*The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*). (pg.23). Madrid: Akal.
- Fraile, L. (2015, 21 de febrero). Un centenar de jóvenes reivindican la recuperación de la plaza de Cantarranas. *Último Cero*. Recuperado de: <http://www.ultimocero.com/articulo/centenar-j%C3%B3venes-reivindican-la-recuperaci%C3%B3n-la-plaza-cantarranas>
- Freud, S. (1915, 2008). *La represión*. En *Contribución a la historia del movimiento psicoanalítico. Trabajos sobre metapsicología y otras obras (1914-1916), Obras completas, XIV*. (pp. 141-152). Buenos Aires: Amorrortu
- Gallardo Altamirano, K.J. (2014, 18 de marzo). La importancia de la creatividad para emprender. *Gestiópolis*. Recuperado de: <http://www.gestiopolis.com/innovacion-emprendimiento-2/la-importancia-de-la-creatividad-para-emprender.htm>
- Gatón, E. (2014, 6 de julio). Los Mínimos: “vamos a hacer cosas en las que creamos, vamos a equivocarnos nosotros”. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/los-minimos-vamos-a-hacer-cosas-en-las-que-creamos-vamos-a-equivocarnos-nosotros/>
- Gatón, E. (2014, 16 de julio). Cada día, ‘Summernap’ *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/todavia-summernap/>
- Gibson, W. (2005). *Mundo Espejo*. (pg. 63). Minotauro.
- Gielen, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política, postfordismo*. Madrid. Brumaria. pg. 214, p131., pp. 196. pg. 217.
- Gil, J.I. (2014, 7 de marzo). CreaVA convierte la ciudad en galería del arte emergente. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/crea-va-14-expanse-el-arte-emergente/>
- Gil, J.I. (2014, 11 de marzo). CreaVA en tweetentrevista con Marta Álvarez y Paco Villa. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/crea-va-14-en-tweetentrevista-con-marta-alvarez-y-paco-villa/>
- Gil, J.I. (2014, 2 de abril). El Carrusel, un espacio para vivir (de) la fotografía. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/elcarrusel-espacio-fotografia/>
- Gil, J.I. (2014, 8 de noviembre). Belén Rodríguez, la naturaleza íntima del cosmos. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/belen-rodriguez-la-naturaleza-intima-del-cosmos/>
- Gil, J.I. (2015, 13 de marzo). La Gran amplía el circuito de espacios de arte. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/la-gran-amplia-circuito-de-espacios-de-arte/>
- Gil, J.I. (2015, 26 de marzo). 30 + 5. CreaVA15. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/30-5-creava15/>
- Gil, J.I. (2015, 15 de abril). Días de vinilo. Noches de experimentación sonora. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/dias-d-vinilo-noches-d-experimentacion-sonora/>

- Gil, J.I. (2015, 29 de abril). Pedro Gallego: "El piso de La Gran acerca el arte en una escala doméstica.". *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/pedro-gallego-el-piso-la-gran-acerca-el-arte-contemporaneo-en-una-escala-domestica/>
- Gillick, L. (2010). *Why work?* Auckland, Nueva Zelanda: Artspace (publicado con ocasión de la exposición post-Office) Publicado en: <http://artspace.org.nz/doclibrary/public/GillickWhyWork.pdf>
- Gombrowicz, W. (2001) *Cosmos*. (pp.42-43). Barcelona. Seix Barral.
- Grossman, L. (2011, 10 de febrero). 2045: The Year Man Becomes Immortal. *Time*. Recuperado de: <http://content.time.com/time/magazine/article/0,9171,2048299,00.html>
- Groys, B. (2008). *Bajo Sospecha*. (pg.15). Valencia: Pre-Textos.
- Guisande, Y. (2011, mayo-agosto) Santiago Sierra: el empleado del mes. *Arte y neoliberalismo. Discurso Visual, Centro de Investigación, Documentación en Información de Artes Plásticas*.(17) Recuperado de: <http://discursovisual.net/dvweb17/confrontacion/confyanin.htm>
- Hardt, M. (2006) *Trabajo afectivo*. Publicado en: http://ddooss.org/articulos/otros/M_Hardt.htm
- Hernández-Velasco, I. (2013, 11 de junio). Entrevista a Lara Almarcegui: "Los artistas somos los nuevos chivos expiatorios". *El Mundo*. Recuperado de: <http://www.elmundo.es/elmundo/2013/06/01/cultura/1370077647.html>
- Helguera, P. (2006). *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. (pg.). Barcelona: Anómalos. pg.12, pg. 49, pg. 19
- Hemeroteca (2010, 18 de Mayo). El Efecto Guggenheim. *ABC*. Recuperado de: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-18-05-2010/abc/Valencia/el-efecto-guggenheim_140173106765.html#formcomentarios
- Hirsch, N. Misselwitz, P. Miessen, M. Görlich, M. (Ed.). (2009). *Institution Building. Artists, curators, architects in the struggle for institutional space*. Nueva York: Stenberg Press.
La traducción es mía. Texto original: What defines the contemporary art space? Who are the authors in the construction of the institution? Is it possible to build an institution while producing art?
- Horodner, S. (2012). *The Art Life, on Creativity and Career*. (pg. 83., pg.158, pp. 57-57).Atlanta: Atlanta Contemporary Art Center.
- ICAL (2015, 4 de marzo). CreaVA15 reúne el trabajo de jóvenes artistas del 6 al 29 de marzo. *Diario de Valladolid*. Recuperado de: http://www.diariodevalladolid.es/noticias/cultura/creava-15-reune-trabajo-jovenes-artistas-6-29-marzo_13417.html
- ICAL. (2015, 10 de abril). La Comisión Europea considera que la industria cultural da progreso a las ciudades medianas. Valladolid acoge el encuentro CreArt con representación de 13 capitales de la UE para analizar la red que apuesta por la creatividad y la circulación de obras y artistas. *Diario de Valladolid*. Recuperado de: http://www.diariodevalladolid.es/m/noticias/valladolid/comision-europea-considera-industria-cultural-da-progreso-ciudades-medianas_16153.html

- Iglesias E. (2013, 15 de agosto). Luis López Carrasco estrena 'El Futuro' en el Festival Locarno. *El Confidencial*. http://www.elconfidencial.com/cultura/2013-08-15/en-espana-confundimos-democracia-con-sociedad-de-consumo_18194/
- Infobae. (2015, 1 de agosto). Adiós a los 'hipsters'. Conocer a los 'yuccies', la nueva tribu urbana. *Tendencias Infobae*. Recuperado de: <http://www.infobae.com/2015/08/01/1744454-adios-los-hipsters-conoce-los-yuccies-la-nueva-tribu-urbana>
- J.A. (2014, 15 de abril). El 26 de Abril será el Cantarranas Day. *El Norte de Castilla*. Recuperado de <http://www.elnortedecastilla.es/20140415/local/abril-sera-cantarranas-201404151344.html>
- Judd, D. (1994). Some Aspects of Color in General and Red and Black in Particular. *Artforum*. Texto completo recuperado en : <http://newcomplexity.com/post/3035630628/donald-judd>
- Kahneman, D., y Tversky, A. (1979). Prospect Theory: An analysis of decision under risk. *Econometrica*. (47), (pp. 263-292.)
- Koons, J. entrevistado por New York Mgz. (2013, 6 de junio). Jeff Koons interviewed by New York Magazine. *Art Observed*. Recuperado de: <http://artobserved.com/2013/05/jeff-koons-interviewed-by-new-york-magazine/#more-98009>
- Kerouac, J. (2006, ed. original 1958). *Los Vagabundos del Dharma*. (pp.97-98). Barcelona: Anagrama.
- León, V. (2013, 27 de septiembre). Entrevista a Kaya Mar: "Nací Artista y moriré Artista". *Bossa*. Recuperado de: <http://www.bossa.mx/2013/09/entrevista-a-kaya-mar-naci-artista-y-morire-artista/>
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2015). *Estilo de vida en La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico*. Anagrama. pg.123
- Lorca, N. (2014, 17 de julio). Discovering...H2O Gallery. *The Wall*. Recuperado de: <http://thewallartmagazine.com/2014/07/17/discovering-h2o-gallery/>
- López, G. (2015, 12 de marzo). Creadores inquietos de una nueva Valladolid. *Nex Valladolid*. <http://nexvalladolid.com/creadores-inquietos-de-una-nueva-valladolid/>
- López, M.G. (2012, 5 de junio). Jaime Catalán, artista visual emergente: "El mejor artista es el que sabe lucrar con objetos que no considera arte". *El Callejero*. Recuperado de: <https://revistaelcallejero.wordpress.com/2012/06/05/jaime-catalan-artista-visual-emergente/>
- López, S. (2014, 29 de octubre). Un palacio de 70 metros. *Revista AD*. Recuperado de: <http://www.revistaad.es/decoracion/casas-ad/articulos/casa-pucalpa-en-la-latina/16797>
- Luceño, P. (2015, 5 de marzo). CreaVA, el arte que despierta a una ciudad. *Notedetengas magazine*. Recuperado de: <http://notedetengas.es/crea-va-el-arte-que-despierta-a-una-ciudad/>
- Luceño, P. (2015, 22 de marzo). Las mil caras de CreaVA. *Notedetengas magazine*. Recuperado de: <http://notedetengas.es/las-mil-caras-de-creava/>
- Luzán, J. (2010, 1 de agosto). Los nuevos piden paso. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2010/08/01/eps/1280644011_850215.html

- Manen, M. (2012). *Salir de la exposición [si es que alguna vez habíamos entrado]*. (pp-86-87. pg.83. pg. 135). Bilbao: consonni.
- Marciel, M. (2012, 8 de octubre). La Galería Javier Silva, un nuevo espacio para el arte contemporáneo en Valladolid. *Abc*. Recuperado de <http://www.abc.es/20121005/local-castilla-leon/abci-galeria-javier-silva-nuevo-201210042232.html>
- Martínez, C. (2010, otoño). *Felicidad Clandestina, ¿Qué queremos decir con investigación artística?* Publicado en: <http://www.arteinvestigacion.net/2012/05/felicidad-clandestina-que-queremos.html>
- Martínez, R. (2012, 21 de mayo). 'Elogio del caminar' de David Le Breton. *Revista de Letras*. Recuperado de: <http://revistadeletras.net/elogio-del-caminar-de-david-le-breton/>
- Marty, E. entrevistado por Achiaga, P. (2003, 23 de enero). Quiero darle una bofetada al espectador. *El Cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/revista/arte/Enrique-Marty/6311>
- Mason, R. (2013, 19 de enero). Artist as Applicant. *Huffington Post*. Recuperado de: http://www.huffingtonpost.com/rachel-mason/artist-as-applicant_b_2506113.html
- Massad, F. (2014, 24 de abril). 'The Architect is Present': Inventando un nuevo Panteón. *ABC*. Recuperado de: <http://abcblogs.abc.es/fredy-massad/2014/04/24/the-architect-is-present-inventando-un-nuevo-panteon/>
- Massad, F. (2015, 8 de abril). Entrevista a Masters of Concrete. 1ª parte. Recuperado de: <http://abcblogs.abc.es/fredy-massad/2015/04/08/entrevista-a-masters-of-concrete-1a-parte/>
- Massad, F. (2015, 15 de junio). 'The Competition': Estos arquitectos son idiotas. *ABC*. Recuperado de: <http://abcblogs.abc.es/fredy-massad/2015/06/15/the-competition-estos-arquitectos-son-idiotas/>
- Medina, C. (2008, 24 de septiembre). Sobre la curaduría en la periferia. *Salonkritik*. Recuperado de: http://salonkritik.net/08-09/2008/09/sobre_la_curaduria_en_la_perif_1.php
- Mendes da Rocha, P. entrevistado por Moisset, I. y Urribaren, S. (2012, 19 de octubre). Entrevista a Paulo Mendes da Rocha. *Arquitectura Crítica*. Recuperado de: <http://www.arquitecturacritica.com.ar/2012/10/entrevista-paulo-mendes-da-rocha-ines.html>
- Molleda, B. (2013, 19 de enero). Almarcegui sorprende en el MUSAC con una obra de 1.400 toneladas hormigón. *El correo*. Recuperado de: http://www.elcorreo.com/agencias/20130119/mas-actualidad/cultura/almarcegui-sorprende-musac-obra-1.400_201301191235.html
- Moraza, J.L. (2007). *Ornamento y Ley. Procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo* (pg. 73). Murcia: Cendeac. pg. 71 pg. 60
- Moreno, C. (2011, 7 de Julio) Entrevista: Jaron Rowan, de YProductions, autor de 'Emprendizajes en cultura'. *Nexo5*. Recuperado de: <http://nexo5.com/n/len/0/ent/2751/el-primer-error-del-emprendedor-cultural-es-pensar-que-la-cultura-en-si-misma-es-fuente-de-riqueza>
- Mouffe, C. (2013). *Agonistic Politics and Artistic Practices en Agonistics, Thinking the World Politically.*, (pp. 86-67). Verso.

- Müller, M. (1972). *Descubrir el camino. Nuevos aportes educacionales y clínicos de orientación vocacional en ¿Qué es la orientación vocacional?* (pg.167). Bonum 2ªed.
- Muñoz, M. (2014, 1 de julio). Missquehaceres el sueño de una creadora. *Nex Valladolid*. Recuperado de: <http://nexvalladolid.com/missquehaceres-el-sueno-de-una-creadora/>
- Muñoz Carrión, A. (1992). *Los códigos de la comunicación instituida. Márgenes, dinámica y nivel lógico*. Universidad Complutense de Madrid.
- Navarro, F. (2012, 19 de julio). La cultura no es un lujo. *El País*. <http://blogs.elpais.com/ruta-norteamericana/2012/07/la-cultura-no-es-un-lujo.html>
- Nesbett, Bancroft, Andress (Ed.). (2005) *Cartas a un Joven Artista*. (pg.17). León: El Ciprés
- Noguera, M. entrevistado por Villuendas, J. (2013, 17 de junio). Miguel Noguera: "Tener que hacerte reír, para mí es una condena." *ABC*. Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/20130615/abci-noguera-entrevista-201306141911.html>
- Oosterman, A. (Ed.). Gallanti, F, y Obrist, H. U. (2015). The Project of Display en *On Display. Volume* (44).
- Pajellá, R. (2009, 25 de enero). La comodidad de vivir manipulado. *Sindioses*. <http://www.sindioses.org/sociedad/manipulacion.html>
- Pasolini, P.P. (2014, ed. original 1973). E. M. (*Extremismo Metapolítico*). Publicado originalmente en *Nuovi Argumenti* (31), como prólogo a *Otto domande sull'estremismo*. La edición que aquí se rescata aparece publicada en *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. (pp. 139-140). Madrid: errata naturae.
- Pardo, J.L. (2014, 4 de enero) ¿Para qué sirve esta empresa? *El País*. Recuperado de: <http://blogs.elpais.com/tormenta-de-ideas/2014/01/para-que-sirve-esta-empresa.html>
- Pardo, J. L. (2004) *Poiësis en La regla del juego. Sobre la dificultad de aprender filosofía*. (pg. 29). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Parreño, J. M. (2012, 17 de mayo). Los templos del arte, en el laberinto. *El País*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/17/actualidad/1337281375_383018.html
- Pivato, M. (2015, 6 de mayo). Cede il pontile della Fondazione Prada durante il party, una dozzina di ospiti vip in acqua. *La Nuova Venezia e Mestre*. Recuperado de: <http://nuovavenezia.gelocal.it/venezia/foto-e-video/2015/05/06/fotogalleria/crolla-il-pontile-della-fondazione-prada-i-vip-finiscono-in-canal-grande-1.11369386#39>
- Preciado, B. entrevistada por Sánchez-Mellado, L. (2010, 13 de junio). Entrevista a Beatriz Preciado: "La sexualidad es como las lenguas, todos podemos aprender varias". *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/2010/06/13/eps/1276410414_850215.html
- Ramírez Blanco, J. (2014). *Utopías Artísticas de Revuelta. Claremont Road, Reclaim the Streets, la Ciudad de Sol*. (pp. 275-276). Madrid: Cuadernos de Arte Cátedra.

- Rendueles, C. (2015, 9 de febrero). *Walter Benjamin leído/usado por César Rendueles* conferencia enmarcada en Biblioteca Abierta. Curso de introducción al pensamiento contemporáneo. Primera Parte. MACBA. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=CNI7KtuOgYs>
- Riaño, P. H. (2015, 16 de febrero). Wilfredo Prieto: "El precio no determina la calidad de la obra de arte". *El Confidencial*. Recuperado de: http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-26/wilfredo-prieto-el-precio-no-determina-la-calidad-de-la-obra-de-arte_719043/
- Rosler, M. ; Carrillo, J. (coord.) (2007). *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rowan J. (2010). *Emprendizajes en cultura. Emprendizajes en cultura. Discursos, instituciones y contradicciones de la empresarialidad cultural*. Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado de: http://www.elconfidencial.com/cultura/2014-05-24/el-timo-del-emprendedor-cultural_135356/
- Ruíz, J. (2013, 22 de Octubre). España es el cuarto país de la UE más caro para emprender, denuncian los empresarios. *Vozpópuli*. Recuperado de: <http://vozpopuli.com/economia-y-finanzas/33447-espana-es-el-cuarto-pais-de-la-ue-mas-caro-para-emprender-denuncian-los-empresarios>
- Ruiz, R. (2015, 11 de mayo) Hoy exponemos en casa de la señora María. *El País*. Recuperado de: http://cultura.elpais.com/cultura/2012/05/11/actualidad/1336750305_010921.html
- Santamaría, A. (2015, 20 de mayo). Paradojas de lo cool. Micropropuesta para una posible lectura política de lo literario. *Fakta*. Recuperado de: <http://www.revistafakta.com/>
- Santos Mateo, J.J. (2015, 12 de mayo). Ceguera en la bienal de la Ciudad del Ojo. *el diario*. Recuperado de: http://www.eldiario.es/cultura/arte/Ceguera-bienal-ciudad-ojo_0_387062101.html
- Sánchez Ferlosio, R. (1984, 22 de noviembre). La cultura, ese invento del Gobierno. *ABC*. Recuperado de: http://elpais.com/diario/1984/11/22/opinion/469926007_850215.html
- Sáez, C. (2010, 15 de mayo). Decisiones irracionales. El proceso de elección se basa en reglas aprendidas durante la evolución. *La Vanguardia*. <http://www.lavanguardia.com/gente/20100515/53926229642/decisiones-irracionales.html>
- Sánchez, C. M. (2015, 9 de agosto). Año 2045: El ser humano cambia para siempre. *XL Semanal* suplemento dominical de ABC. Recuperado de: <http://www.finanzas.com/xl-semanal/magazine/20150809/2045-humano-cambia-para-8737.html>
- Sarcie, M. (2012, 11 de octubre). Piensa Madrid en *El volumen de la armonía*. Recuperado de: <https://elvolumendelaarmonia.wordpress.com/2012/10/11/piensa-madrid-5/>
- Seisdedos, I. (2014, 14 de diciembre). "Efecto Guggenheim". Así se hizo. *Cultura el País* Afirmación de Iñaki Esteban, periodista de *El Correo* y autor de *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento* (Anagrama, 2007). http://cultura.elpais.com/cultura/2014/12/13/actualidad/1418491974_521247.html
- Silió (2015, 29 de marzo) Escuelas de arquitectura como hongos. *El País*. Recuperado de: http://economia.elpais.com/economia/2015/03/27/actualidad/1427451824_430006.html

- Somosnosotros (2015). *Circuitos de Artes Plásticas XXVI Edición*. (pg.10) Madrid: Comunidad de Madrid.
- Sontag, S. (2008, ed. original 1973). *Objets Mélancoliques en Sur la photographie. Oeuvres complètes I*. (pg.87). París: Christian Bourgois ed.
- Sontag, S. (1984). *Contra la Interpretación*. Traducción Horacio Vázquez Rial. (pg. 27). Barcelona: Seix Barral.
- Sontag, S. (2004, ed. original 2003). *Ante el dolor de los demás*. Título original: *Regarding The Pain of Others*. Traducción Aurelio Major. (pg. 26). Madrid: Suma de Letras S.L.
- Soto, S. (2015, 4 de marzo) CreaVA pone en valor la creatividad de treinta artistas emergentes. *Noticias Castilla y León*. Recuperado de: <http://www.noticiascastillayleon.com/noticia/CreaVA15-pone-en-valor-la-creatividad-de-treinta-artistas-emergentes/78382/3/VA/>
- Stanton, A. (2012, febrero). *The Clues to a Great Story*. TED. Publicado en : https://www.ted.com/talks/andrew_stanton_the_clues_to_a_great_story?language=es
- Steyerl, H. (2009, junio). *Is a Museum a Factory?* en e-flux #9. Recuperado de: <http://www.e-flux.com/journal/is-a-museum-a-factory/>
- Stuffmomnevertoldyou (2015, 13 de mayo). *Designing women* (podcast). Minuto 17:54. Recuperado de: <http://www.stuffmomnevertoldyou.com/podcasts/designing-women/>
- The Economist (2012, 21 de abril). *The Third Industrial Revolution. Manufacturing, The Economist*. Recuperado de: <http://www.economist.com/node/21553017>
- Toffler, A. (1980). *La Tercera Ola (The Third Wave)*. Bogotá: Plaza & Janes Editores.
- Torres, P. (2015, 18 de marzo). Sophie Calle: "Mi trabajo no tiene nada que ver con la intimidad". ABC. Recuperado de: <http://www.abc.es/cultura/cultural/20150318/abci-entrevista-sophie-calle-201503161215.html>
- Vallina de la, L. (2015, 18 de julio). Pasen y vean a la última tribu: 'los yuccies'. *El País*. Recuperado de: http://elpais.com/elpais/2015/07/17/estilo/1437133262_477025.html
- Vaquero Turcios, J. (1998). *No hay Reglas en la Pintura. Discurso del Académico Electo Excmo. Sr. D. Joaquín Vaquero Turcios. Leído en el Acto de su Recepción Pública el 25 de Enero de 1998 y contestación del Excmo. Sr. D. José Luís Sánchez Fernández*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Vergara, V. (2015, 29 de agosto). Viaje al centro del diseño global: Ikea. *Mujer Hoy* (suplemento ABC). Recuperado de: <http://www.mujerhoy.com/deco/viaje-ikea-diseno-global-906505082015.html>
- Villuendas, J. (2012, 10 de Julio). En China la palabra crisis también significa oportunidad. ABC. Recuperado de: <http://www.abc.es/20120710/economia/abci-china-palabra-crisis-tambien-201207091941.html>
- Visa, L. (2011, 12 de Julio). El príncipe señala la importancia de la cultura como fuente de riqueza para España. *El País*. Hemos transcrito la utilización de letra mayúscula para la palabra 'Cultura'

tal y como aparece en la publicación.

http://cultura.elpais.com/cultura/2011/07/12/actualidad/1310421609_850215.html

Vozmediano, E. (2014, 27 de marzo). El páramo castellano-leonés. *El Cultural*. Recuperado de: <http://www.elcultural.com/blogs/y-tu-que-lo-veas/2014/03/el-paramo-castellano-leones/>

Watson, S. (2003). *Factory Made. Warhol and the Sixties*. (pg.14) Nueva York: Pantheon

Zahera, B. (2015, septiembre). TTAGGG en Contribuciones del Departamento de Anamorfología Analógica. (pp. 14-15 y pg.20) Secret Knots #3. Recuperado de <http://secretknots.net/wp-content/uploads/2015/09/SK03-TTAGGG-Septiembre-2015.pdf>

ENLACES

Absolut Art. <http://www.absolutart.com/eu/absolut-art>

Alki. <http://alki.fr/fr/nous/>

Andrés Carretero. <http://andrescarretero.net/>

Archivo de Creadores de Madrid. <http://archivodecreadores.es/>

Carlos Fernández-Pello. http://archivodecreadores.es/artist/carlos-fernandez-pello/117?set_locale=es

Elgatonconmoscas en *Archivo de Creadores*. <http://archivodecreadores.es/artist/elgatoconmoscas/147>

Kristoffer Ardeña en *Archivo de Creadores*. <http://archivodecreadores.es/artist/kristoffer-ardena/88>

Arquiparados. <http://www.arquiparados.com/>

¿Cuál es la Nota de Corte de Arquitectura en las escuelas españolas? en *Arquiparados*. <http://www.arquiparados.com/t431-cual-es-la-nota-de-corte-de-arquitectura-en-las-escuelas-espanolas>

¿Por qué NO estudiar Arquitectura? Algunas razones para no elegir esta carrera en *Arquiparados*. <http://www.arquiparados.com/t294-por-que-no-estudiar-arquitectura-algunas-razones-para-no-elegir-esta-carrera?highlight=por+que+estudiar+arquitectura>

Birikú Sistema. <http://www.birikusistema.com/>

Birra y borra. <https://birrayborra.wordpress.com/>

Carlos Fernández-Pello. <http://www.fernandezpello.net/>

Centro de Arte Dos de Mayo (CA2M). <http://www.ca2m.org/es/>

Wilfredo Prieto, amarrado a la pata de la mesa en CA2M.
<http://www.ca2m.org/es/historico/item/1351-wilfredo-prieto>

Centro Centro. <http://www.centrocentro.org/centro/home>

3 en Uno. Diseñadores, Productores & Emprendedores en *Centro Centro*.
<http://www.centrocentro.org/centro/home>

CreArt. <http://www.creart-eu.org/presentation>

Dossier CreArt en *CreArt*. <http://www.creart-eu.org/sites/default/files/pdf/dossier-creart-es.pdf>

Creadores Inquietos en *CreArt*. <http://www.creart-eu.org/activities/inauguraci%C3%B3n-de-la-muestra-creadores-inquietos-en-la-sala-de-las-francesas-d%C3%ADa-europeo-de>

Valladolid acoge el 10 de Abril el *encuentro CreArt*. Una nueva forma de desarrollar la cultura en ciudades de tamaño medio. Noticias en *CreArt*. <http://creart-eu.org/news/news-about-creart/valladolid-acoge-el-10-de-abril-el-encuentro-creart-una-nueva-forma-de>

Día Europeo de la Creatividad. <http://www.europeandayofartisticcreativity.eu/>

Manifiesto Europeo CreArt en Facebook. <https://www.facebook.com/notes/creart-red-de-ciudades-por-la-creaci%C3%B3n-art%C3%ADstica/los-representantes-de-la-red-creart-suscriben-los-puntos-del-manifiesto-europeo-cr/826511200748331?fref=nf>

Tráiler de la película *‘El Taller’* dirigida por Víctor Hugo Martín Caballero. en *canal CreArt Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=fXdPCL1Fmw0>

CreaVA. <http://creava.es/>

Artistas en *CreaVA* <http://creava.es/category/artista-2/>

¿Qué es *CreaVA*? en *CreaVA*. <http://creava.es/acerca-de/>

cottage kilns en *CreaVA* <http://creava.es/cottagekilns/>

Rutas en colaboración con *CreaVA* en *Itinerante* <http://www.itinerante.es/Actividades/>

CreaVA14, presentación en *Youtube*. <https://www.youtube.com/watch?v=A1CNZjU3Vhk>

CreaVA15, presentación. en *Youtube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=1Zow9xNKtqk&feature=youtu.be>

Gente *CreaVA* en *Facebook*. https://www.facebook.com/Nex-Valladolid-517914984911739/photos_stream?tab=photos_albums

Cristina R. Vecino. <http://cargocollective.com/cristinarvecino>

Colectivo Satélite. <http://colectivosatelite.blogspot.com.es/>

Cottage kilns. <http://cottagekilns.tumblr.com/>

Cuatro Platos, restaurante. <http://www.cuatroplatos.com/>

Cultura. en Sectores de trabajo, líneas generales. *Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura*. Recuperado de:
<http://www.unesco.org/new/es/mexico/work-areas/culture/>

Daniel Silvo. <https://danielsilvo.wordpress.com/>

El Carrusel, Taller de Fotografía. <http://fotografiaelcarrusel.com/>

Nosotros en *El Carrusel, Taller de Fotografía*.
http://fotografiaelcarrusel.com/nosotros_fotografos_valladolid/

III Encuentro con Joint Kids Photo & Collage en Galería *El Carrusel, Taller de Fotografía*
<http://fotografiaelcarrusel.com/iii-encuentro-joint-kids-photo-collage/>

‘Equilibrio’ de Gonzalo de Miguel en Galería *El Carrusel, Taller de Fotografía*
http://fotografiaelcarrusel.com/equilibrio_de_gonzalo_de_miguel-en-el-carrusel/

Día de la Música en Galería *El Carrusel, Taller de Fotografía*
http://fotografiaelcarrusel.com/dia_de_la_musica_koint_kids/

Blog fotógrafos en *El Carrusel, Taller de Fotografía*
http://fotografiaelcarrusel.com/blog_fotografos_valladolid/

Comercial, en Reportaje de autor *El Carrusel, Taller de Fotografía*
http://fotografiaelcarrusel.com/reportaje_de_autor_fotografos_valladolid/

El Cómo. <http://www.elcomo.es/>

Andy Stalman. Cómo hacer marca de tu persona en Caso de Éxito, en *El Cómo*.
<http://www.elcomo.es/caso-de-exito/como-hacer-marca-de-tu-persona#.VnRh9cDhD-k>

El Hematocrítico del Arte. <http://hematocritico.tumblr.com/>

El Huerto del Tertuliano <https://elhuertodeltertuliano.wordpress.com/>

ESADE, Universidad Ramón Llul. <http://www.esade.edu/web/eng>

Espacio Pool. <http://www.espaciopool.com/>

Espacio Valverde. <http://www.espaciovalverde.es/>

Retratos de Familia en *Espacio Valverde*. <http://www.espaciovalverde.es/retratosdefamilia.html>

Esther Gatón. <http://esthergaton.tumblr.com/>

Corrientes en *Esther Gatón*. <http://esthergaton.tumblr.com/corrientes>

Cráter en *Esther Gatón*. <http://esthergaton.tumblr.com/crater>

Hotel El Coloquio de los Perros en *Esther Gatón*. <http://esthergaton.tumblr.com/elcoloquio>

Fundación Acción Pro Derechos Humanos. Cuadro de normas y mecanismos para la protección de los

Derechos Humanos en *Tabla de Derechos Humanos 2.0*.

<http://www.derechoshumanos.net/derechos/#DESC-otros>

Fundación Banco Santander. <https://www.fundacionbancosantander.com/>

Nuestra misión y objetivos en *Fundación Banco Santander*.

<https://www.fundacionbancosantander.com/es/nuestra-mision>

Patrocinios en *Fundación Santander Creativa*.

<http://www.fundacionsantandercreativa.com/web/pagina/patrocinios.html>

Fundación ICO. <http://www.fundacionico.es/>

The Architect is Present en *Fundación ICO*. <http://www.fundacionico.es/index.php?id=511>

Galería Javier Silva. <http://www.galeriajaviersilva.com/>

Diálogos Proyectos en *Galería Javier Silva*.

<http://www.galeriajaviersilva.com/Proyectos/Dialogos.htm>

Inhuman en Exposiciones en *Galería Javier Silva*.

<http://www.galeriajaviersilva.com/Exposiciones/ExposicionJoseCastiella.htm>

Palique al cubo (blanco) en Proyectos, *Galería Javier Silva*.

<http://www.galeriajaviersilva.com/Proyectos/Palique/PaliqueAlCuboBlanco.htm>

Revisión de Palique al cubo (blanco) en *blog del proyecto*.

<http://paliquealcubo.tumblr.com/revision>

Summernap en Proyectos en *Galería Javier Silva*.

<http://www.galeriajaviersilva.com/Proyectos/SummerNap/SummerNap.htm>

Gaspar Francés. <https://gasparfrances.wordpress.com/>

Inshop. <http://www.inshop.es/>

Seducir al consumidor. Neuromarketing I. en *Inshop*. <http://www.inshop.es/2011/02/seducir-al-consumidor-neuromarketing-i.html>

Itinerante Servicios Turísticos, Culturales y Patrimoniales. <http://www.itinerante.es/>

Iván San Martín. <http://www.isanmartin.com/>

Javier García. <http://todocambia.com/>

Javier P. Miñambres. <http://www.javierpminambres.com/2014/>

Jorge Peligro. <http://jorgepeligro.blogspot.com.es/>

Julio Falagán. <http://www.juliofalagan.com/>

Juan González-Posadas. <https://es.linkedin.com/in/juan-gonz%C3%A1lez-posada-mart%C3%ADnez-41552233>

La Atómica. <http://www.laatomica.es/>

La Gran. <http://www.lagran.eu/>

La Manufactoría. <http://lamanufactoria.com/>

Laboratorio de las Artes de Valladolid. <http://info.valladolid.es/lava/>

LoveCulture. <http://www.loveculture.com/>

Magnífico Margarito. *splitting of the ego*. <http://magnificomargarito.com/>

Masters Of Concrete. <https://mastersofconcrete.wordpress.com/>

9 de cada 10 arquitectos son menos interesantes de lo que parece en sus fotos de perfil en
Masters Of Concrete. <https://mastersofconcrete.wordpress.com/2015/01/27/9-de-cada-10-arquitectos-son-menos-interesantes-de-lo-que-parece-en-las-fotos/>

MappingArtValladolid. <https://mappingartvalladolid.wordpress.com/>

Marta Álvarez. <https://es.linkedin.com/in/marta-%C3%A1lvarez-guill%C3%A9n-27387352>

Meet festival. <http://www.meetfestival.com/>

Miguel Noguera. <http://miguelnoguera.blogspot.com.es/>

Miltrescientosgramos, social development. <http://miltrescientosgramos.com/>

Desayunos Creativos con Heroquest en *Miltrescientosgramos*.
<http://miltrescientosgramos.com/desayunos-creativos-con-heroquest/>

Los invitados, Desayunos Creativos en *Miltrescientosgramos*.
<http://desayunoscreativos.miltrescientosgramos.com/>

Mr. Zé. <http://www.mrzethecreator.com/>

Museo Coconut.

Museo Coconut 1x12: Introspección y dicotomías en *Youtube*.
<https://www.youtube.com/watch?v=H-tbZ02wDD0>

Museo Guggenheim Bilbao. <http://www.guggenheim-bilbao.es/>

‘Hazte un selfie con Puppy’. Concurso convocado por el Museo Guggenheim de Bilbao. Las bases del concurso se pueden consultar en el siguiente link:

<https://www.facebook.com/notes/museo-guggenheim-bilbao/bases-del-concurso-de-instagram-hazte-un-selfie-con-puppy/10152892490917079>

Estudio de impacto generado por el museo Guggenheim Bilbao en 2012. 30 Diciembre 2012.
En Museo Guggenheim Bilbao. <http://prensa.guggenheim-bilbao.es/src/uploads/2013/03/Estudio-de-Impacto-Econo%CC%81mico-2012-ES.pdf>

Museo Patio Herreriano. <http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano>

Alquiler de espacios en *Museo Patio Herreriano*.
http://www.museopatioherreriano.org/MuseoPatioHerreriano/alquiler_de_espacios

Nex Valladolid, Magazine de cultura contemporánea. <http://nexvalladolid.com/>

Notedetengas magazine. <http://notedetengas.es/>

Paco Villa. <http://srvillaromero.com/>

Pati Duque. Lo que pinto. <https://patiduque.wordpress.com/>

Pecha Kucha Night Valladolid. <http://pechakuchava.es/>

¿Quiéres ser presentador? en *Pecha Kucha Night Valladolid* <http://pechakuchava.es/quieres-ser-presentador-en-pecha-kucha-night-valladolid/>

¿Qué es Pecha Kucha? en *Pecha Kucha Night Valladolid*
http://pechakuchava.es/que_es_pechakucha/

Pintaderas. <http://www.pintaderasexperience.com/>

Filosofía Pintaderas en *Pintaderas Experience*. <http://www.pintaderasexperience.com/>

Pintaderas apuesta por el arte en *Pintaderas Experience*.
<http://espaciopintaderas.com/2014/01/13/pintaderas-apuesta-por-el-arte>

Pisuerga Sport. <http://www.pisuergasport.es/2015/07/tenemos-nueva-pagina-web.html>

Pobrelavaca, creative work. <http://www.pobrelavaca.com/>

Rampa. <http://proyectorampa.net/>

Gimnasio en *Rampa*. <http://proyectorampa.net/gimnasio-esther-gaton-y-salim-malla-27-de-septiembre/>

Rhico. <http://rhico.net/>

Reunión de la Mesa Sectorial de Emprendedores, Pymes, Empleo y Formación de la Diputación de Valladolid en *Unión de Profesionales Trabajadores Autónomos Castilla y León*. Recuperado de: <http://uptacyl.com/tag/valladolid/>

Ricardo Suárez. <http://cargocollective.com/ricardosuarez>

Sandvik Coromant. <http://www.sandvik.coromant.com/>

Se define la Tercera Revolución Industrial, en Crónica Sandvic Coromant.
<http://www.sandvik.coromant.com/es-services/manufacturing/stories/pages/additive-manufacturing-is-defininf-the-third-industrial-revolution.aspx>

SEMINCI, cine de autor. <http://www.seminci.es/indexweb.php>

Stua. <http://stua.com/>

Company Profile en Stua. <http://stua.com/eng/news/perfil.html>

Jesús Gasca en Stua http://www.stua.com/esp/home/jesus_gasca.html

TEDxValladolid. <http://tedxvalladolid.com/tedxvalladolsalon/>

Type On. <http://typeon.es/> <http://typeon.es/>

Unión de Emprendedores. <http://uniondeemprendedores.org/>

Valladolid Emprende. <http://www.valladolidemprende.es/>

Vinyl & Wine. <https://www.facebook.com/VinyAndWine?fref=ts>

APÉNDICE

1. *Palique* al cubo (blanco)

‘*Palique* al cubo (blanco)’ consistió en un ciclo de encuentros abiertos con agentes culturales contemporáneos organizado por Esther Gatón en la Galería Javier Silva (Valladolid) durante el año 2014. Investigadores, comisarios y artistas presentaron y discutieron con y a través de su trabajo, un sábado al mes, en horario de vermouth. El proyecto aparece recogido en el blog específico: www.paliquealcubo.tumblr.com.

Sin duda *palique* procede de palo. Y se comprueba en el Corominas que ya consta el significado de charla intrascendente en el diccionario de 1817. El ilustre catalán informa que el origen debe encontrarse en la sobremesa; en la costumbre de que los comensales se hurgasen los dientes mediante un palillo.

Por otro lado, Leopoldo Alas Clarín logró con sus “paliques” que el término describiese un artículo corto de tono crítico o humorístico. Y “*Palique* al cubo (blanco)” espera poder brincar entre una y otra acepción a fin de desbordar un territorio recogido.

Tras el proyecto, propusimos llevar a cabo una revisión abierta del mismo, en la que diferentes agentes que habían participado opinasen abiertamente. A continuación, mostramos el documento resultante. En él escribimos, Esther Gatón, la Galería Javier Silva, Andrés Carretero (asistente a los encuentros), Marta Álvarez (invitada y asistente a los encuentros) y Paco Villa Romero (asistente a los encuentros).

1. Motivación iniciática

Esther Gatón: *Palique al cubo (blanco)* partía de la confianza en que una galería de arte pudiera ser capaz de estimular aquella ciudad donde se ubica, más allá de la mercantilización de obras de arte. Entendí que un espacio vivo y destinado al arte garantizaba la concentración de personas interesadas en el mismo, con el consiguiente

intercambio de ideas, puesta en marcha de deseos y continua ejercitación del pensamiento. No obstante, llevamos tiempo comprobando que este “grupo de personas interesadas” no incluye ni mucho menos a todo aquél fascinado por la estética sino, más bien, a un circuito bastante atrincherado en sí mismo, al cuál es complicado acceder si no se cuenta con un contacto o filtro legitimado (algún tipo de titulación o premio). Sin embargo, este problema de las “fiestas privadas del arte” no es un asunto de elitismo; más bien faltan aquellas ocasiones en las que alguien ajeno al ámbito pueda acercarse a él. Además de las ocasiones, pensaba que sobretodo estaban fallando los mecanismos de acceso. Es decir, la disposición del conocimiento. En este sentido, los artistas contamos con el obvio privilegio de conocer a muchos artistas, y en consecuencia, disponer de un conocimiento que normalmente no se transfiere al espectador. Se trata de algo de tipo más humano -y quizás real- que, seguramente, nos permita disfrutar y padecer lo que tiene que ver con el arte en unos sentidos bastante alejados de la pedagogía artística habitual. Esta suerte tan inmensa y a la vez tan absurda del *cara-a-cara* es lo que pretendía compartir mediante los encuentros de *Palique al cubo (blanco)*.

Galería Javier Silva: Por parte de la galería, la motivación para desarrollar este proyecto surgía de la clara voluntad de no limitar nuestro trabajo a la exposición y comercialización de obras, una idea que la galería ha tenido siempre presente y que trata de desarrollar en la medida de sus posibilidades. Un punto fuerte del proyecto era su carácter de debate, diálogo y reflexión colectiva sobre el arte contemporáneo, algo que creemos indispensable y que esperamos poder seguir desarrollando en el futuro. En términos generales, las galerías de arte están inmersas en un proceso que las induce inevitablemente a repensarse y reinventarse y esta propuesta encajaba con este objetivo. En términos más particulares, siempre hemos pensado que el ámbito de la acción de una galería no tiene por qué estar limitado a la función expositiva y de comercialización -como tampoco al espacio físico que ocupa-, así que el palique era un proyecto idóneo para desarrollar aquí. Si a ello sumamos el perfil de Esther, su visión del arte contemporáneo y el proyecto que nos planteó, la apuesta estaba más que clara.

2. Concepción del proyecto

2.1. Puente Madrid/Valladolid.

EG: *Palique* ha querido funcionar como puente entre Madrid y Valladolid, invitando en cada encuentro a un agente de cada una de las dos ciudades. De esta manera, además, el proyecto ponía el acento sobre las ventajas de actuación en poblaciones medias. Una de ellas consiste en la confluencia entre perfiles de individuos que, en ciudades de mayor tamaño, raramente coincidirían. Desde mi punto de vista, la heterogeneidad siempre es positiva, ya que garantiza la aparición de conflictos que, gestionados de una manera cívica, sin duda sirven para progresar.

GJS: Éste es, posiblemente, uno de los puntos fuertes de los encuentros. La presencia de profesionales no ligados a la ciudad ha supuesto seguramente un incentivo extra para que el público acudiera a los paliques y, además, ha sido un lujo para nosotros contar con estos invitados y poder compartir con ellos –dentro y fuera de los paliques- ideas y puntos de vista y conocer su trabajo... El proyecto podría haber estado muy bien también contando solo con gente de la ciudad, sin duda, pero es muy posible que los debates se hubieran focalizado más en la realidad que estamos viviendo aquí. Además, es algo que ya se ha estado haciendo muy bien recientemente y con diferentes formatos por parte de [Mapping Art](#) y [CreaVa](#).

Andrés Carretero: Me pregunto por las condiciones de posibilidad para una práctica radical en un territorio local. ¿Podemos tomar “lo local” como principal material constructivo de una nueva praxis global? ¿Por qué las producciones locales, pese a estar inscritas en un espacio global aún no compiten en igualdad de condiciones con aquellas que proceden de la centralidad? Autonomía e innovación política son imprescindibles en la construcción de una democracia territorial radical.

Marta Álvarez: No podemos obviar el hecho de que vivir en una ciudad pequeña y ciertamente un tanto provinciana, reduce las perspectivas y las influencias posibles. Frente a lo externo, lo local parece más bien escaso y limitado —a pesar de que hemos comprendido sus grandes posibilidades—, por ello la perspectiva abierta en Palique fue enriquecedora, no sólo a la hora de enfrentarnos como ponentes a la elaboración de las ponencias —por el desafío que suponía para nosotros ante lo desconocido—, sino también en el propio debate que se produjo en la galería.

Paco Villa: El puente Valladolid- Madrid solo lo vi como el resultado de la gestión de Esther Gatón como organizadora. Si Esther hubiera tenido contactos en Cracovia, este hubiera sido el puente aéreo. No es una crítica desfavorable ni mucho menos, es en mi opinión una realidad dada. No se ha tomado Valladolid-Madrid como referencia, si no el círculo creativo cercano a Esther en ambas ciudades y que de una forma u otra dispone ella misma en su propuesta de elección de invitados.

Fuera de esto, evidentemente ha sido interesante la propuesta, pero no es válido para generar un discurso a raíz del trabajo en Valladolid y Madrid. Se podría estudiar y discutir mucho al respecto, pero una buena parte de las propuestas expuestas en las citas no han tenido ninguna relación con ambas urbes... Incluso internet (ese “no lugar” tan al alcance de todos) ha resultado muchas veces más determinante que el “puente artístico” en cuestión. Cualquier discusión alrededor de “localismos”, de “centralismos”, “urbes” y demás, podría servir de ruta de viaje para futuras reuniones con mayor o menor alcance o interés, pero no creo que haya sido protagonista en esta edición

2.2. Selección de invitados.

EG: En cuanto a la selección de invitados, han sido todos profesionales escogidos a dedo por mi, en función tanto de la calidad de su trabajo como de su capacidad de oratoria, simpatía y buena disposición para participar en encuentros públicos. En este punto yo tengo un sistema muy sencillo que funciona de la siguiente manera: escojo a las personas adecuadas y confío en que vayan a hacer bien su trabajo; sin restricciones. No me ha fallado.

GJS: Obviamente, una estupenda selección. Y un lujo contar con todas/os ellas/os en la galería. Solo se puede agradecer su presencia, esfuerzo, amabilidad, voluntarismo y profesionalidad.

P.V: Refuto mi anterior punto.

Han sido unas propuestas muy interesantes, centradas en distintos puntos y muy acorde tanto a la línea de la galería como al discurso de los encuentros. Diferentes “profesionales” con dispares puntos de unión. Y personalmente un gratificante abrevadero de ideas, conocimientos y futuras conexiones.

La forma de “selección” de invitados y propuestas me parece acorde para un buen funcionamiento de los mismos. Es acertado apostar por aquello conocido por parte de la “dirección” y mucho más en una primera incursión

2.3. Programación de los encuentros.

EG: En los tres primeros casos se pusieron en pareja individuos cuyos trabajos tenían puntos en común pero, no obstante, contrastan. Edurne y Víctor Hugo hacen uso de la fotografía pero desde prismas opuestos: la primera cuestionando su sentido y el segundo desde un manejo intuitivo y visceral; Paula y Marta pensaron al espectador: Paula como investigadora teórica atraída por esta figura, y Marta como comisaria en activo; Jorge y Antonio trabajan con dispositivos de grabación y producción audiovisual: en el caso de Jorge, desde un planteamiento conceptual de los medios, mientras que Antonio experimenta gracias a su competencia técnica. En el cuarto y último caso, Belén y Karlos prepararon una charla conjunta plegada de historias confrontadas, de anécdotas, intereses mediante los que narraban su propio trabajo.

AC: *Un excursio sobre la técnica y el arte. En torno a Antonio Chumillas.* La inclusión, o intromisión, de Antonio Chumillas en la programación de *Palique al cubo* genera de forma espontánea y amable una rotura en su continuidad. El trabajo de Antonio, y él mismo como personaje, llevan a cabo una auténtica digresión en su sentido etimológico, esto es romper el hilo del discurso y hablar en él de cosas que no tengan conexión con aquello de que se está tratando. Antonio es un técnico, un artesano si queremos usar otro tipo de lenguaje. Su *técnica pop* de aparente ingenuidad y la calidad de su labor señalan inconscientemente hacia la construcción discursiva del arte contemporáneo. Cabe preguntarse por el papel que jugará este nuevo artesanado dentro de la institución arte en una sociedad cada vez más tecnocrática, y menos política.

MA: En cuanto a la progresión en los contenidos: fotografía, espectador, audiovisuales y performance; me pareció interesante sobre todo por su problemática relación con la galería como espacio expositivo y mercantil. Cada una de las charlas ha puesto en tensión los límites del triángulo artista-galería-público, en función del cuestionamiento de los valores incuestionados por el sistema del arte volcado en el mercado.

PV: Coherente, una vez más, y completa. Evidentemente podrían haber innumerables propuestas nuevas, sin nunca dejar de lado las ya analizadas. Todas en su "individualidad" (como encuentro) guardaban un interés y un punto abierto a la discusión.

Que el "dueto" protagonista de cada encuentro haya elegido su propio elemento de presentación no deja de "validar" el formato de selección de invitados, ya que estos han sabido perfectamente presentar su "PALIQUE"-

2.4. Planteamiento de los encuentros.

EG: Debido lo limitado del presupuesto, consideré que no tenía el derecho de exigirle a ningún invitado que trabajase expresamente para la charla; sencillamente se les propuso que viniesen ellos (por ser ellos) a hablar del trabajo que ya hacían o ya estaba hecho. Sin embargo, antes de cada encuentro hubo un intercambio de ideas entre los invitados, los galeristas y yo. Personalmente, estaba interesada en experimentar con el propio formato del encuentro, hasta conseguir algo que fuese pieza en sí misma; de huir del acostumbrado "visionado de portfolios" y se lo hice saber. Todos sin excepción ofrecieron unas intervenciones dinámicas, interesantes y adecuadas al formato; lo que les supuso un importante trabajo extra. Cabe destacar con mayúsculas la generosidad de todos los invitados, pero cabe también buscarle la otra cara a esta normalización de la gratuidad en un ámbito profesional.

GJS: El tema económico es, para nosotros, el mayor punto débil de los paliques. La galería no podía asumir los honorarios que, en condiciones idóneas, deberían haberse abonado a Esther y los diferentes profesionales invitados, así que pedimos un apoyo a la administración regional para la realización de este proyecto –y varios otros de muy distinta naturaleza-, pero solo recibimos una negativa por respuesta. También hemos procurado contar con financiación privada, un testigo que finalmente sólo ha recogido el Centro Médico Parquesol para el cuarto de los paliques. No nos sentimos bien por no haber podido pagar los honorarios adecuados y, de hecho, es uno de los motivos fundamentales que nos va a disuadir de desarrollar otros proyectos. En este caso, al final decidimos hacerlo en estas condiciones, aunque aún tenemos dudas al respecto. Cuando la situación económica de la galería mejore o pueda haber apoyos institucionales o privados para este tipo de propuestas, esperamos asumir iniciativas de este tipo -y otras- en las condiciones adecuadas. En cuanto a los formatos de las presentaciones, han contribuido en gran medida al interés de los paliques, sin duda.

MA: Creo que Esther supo sacar de nosotros el interés por los temas propuestos en función de nuestras respectivas trayectorias, lo que permitió que nuestros planteamientos fueran sencillos y naturales, sin excesivo arabesco.

PV: Desde fuera y como simple observador, la estructura parece la acertada. Hemos visto en múltiples ocasiones y en diferentes encuentros, que es un formato atractivo, agradable y cómodo.

3 Desarrollo de los paliques

3.1. Estructura del Palique

EG: Los paliques se desarrollaban por medio de la siguiente estructura: un invitado llevaba a cabo su intervención, se hacía un breve debate sobre la misma; luego tenía lugar el descanso; el otro invitado llevaba a cabo la suya y se abría el debate general con todo el público. Conforme avanzó el proyecto, comprobamos la importancia en los tiempos de exposición. Lo ideal era que cada una durase entre 20/25 minutos, y el descanso no más de 15.

MA: Si bien no estoy segura de si en algún caso se cumplió con exactitud la estructura temporal propuesta, creo que fue todo un acierto plantear los encuentros de manera distendida, que no evitó que el nivel de la discusión se elevara.

3.2. Desnivel entre el público

EG: Los paliques acogían asistentes de muy diversos perfiles: artistas, gestores de arte, profesionales creativos, docentes, aficionados, conocidos... Ante el desequilibrio, fue preciso valorar si se facilitaban los contenidos, de forma que resultaran comprensibles; o por el contrario, se mantenía el nivel de discusión adoptado por los invitados, confiando en que cada persona aprovechara aquello que fuera capaz de apreciar y además, al propio invitado pudiera servirle como entrenamiento en la exposición de su trabajo. En todo momento tuve claro que era preferible adoptar la segunda postura, con todas las consecuencias.

MA: Todo buen orador sabe adaptarse a su audiencia, pero no hasta el nivel de variar el discurso. Creo que dijimos todo lo que queríamos decir y, en el último Palique, incluso en

un formato al que no estamos nada acostumbrados y que introdujo una evidente innovación formal.

PV: Personalmente parto de la base que la cultura, especialmente el arte, debe ser una alternativa a lo “popular”. Si partimos de la idea preconcebida de que los “espectadores” de los *paliques* no están lo suficientemente preparados para seguir o comprender un discurso, simplemente estamos proponiendo que la gente que se acerca a estas charlas son “tontas”. No estoy de acuerdo. Lo valioso del “*palique al cubo*” es que cada invitado ha dado visibilidad a sus ideas desde su propio discurso, sabiendo (o intuyendo) perfectamente donde estábamos discutiendo, que no era otro lugar que una Galería de Arte, espacio que debe servir de altavoz a la cultura coetánea (por no confundir con “contemporánea”)

Además, dando voz al “espectador” e invitándolo a ser un “tertuliano” más, los problemas de falta de entendimiento estaban más que solucionados, puesto que rebajar el nivel de discurso es simplemente desvirtuar la cultura en general.

Este ha sido, en mi opinión, el principal valor de los Paliques.

3.3 Debates inmoderados

EG: El nombre del proyecto hace referencia al tipo de encuentro que se esperaba favorecer. Esto es, una conversación sin dirigir, fluida. Por lo tanto, la moderación de la charla fue intencionadamente nula, permitiendo la palabra a todo aquél que quisiera tomarla y otorgando, inevitablemente, el protagonismo a aquellos que menos problemas tenían para exponer sus ideas en público. Los debates juntaron a un número que oscilaba entre las 30 y más de 40 personas. Así, la coherencia de las mismas era directamente imposible y se plegaban de aristas, obsesiones individuales y destiempos que generalmente respondían a simples inercias. Es el precio a pagar por la permisividad. Por otro lado, también brotaron ideas potentes, o situaciones cuasiperformativas, que un contexto más restrictivo hubiese impedido.

GJS: En alguno de los casos, éste ha sido un ingrediente que ha resultado difícil de asimilar y en el que Esther quizá ha recibido mayor presión visible o invisible por parte de la galería. En ocasiones sentíamos muchas ganas de intervenir para cortar determinados debates en bucle o intervenciones recurrentes que nos parecían poco fértiles y que estaban impidiendo que afloraran temas o ideas más ricas. Ha llegado a ser, en alguna ocasión, todo un ejercicio de paciencia y autocontención.

MA: Esther apenas actuó de moderadora. Entiendo que el Palique incitaba a “dar palique” y no a impartir una elevada conferencia o un intenso debate. Creo que la ciudad debe aún habituarse a todo este tipo de prácticas y alimentarse antes de enfrentarse a ellas, para lograr que éstas sean más ricas y profundas. Y creo que esto tiene que ver claramente con nuestro localismo o nuestro no querer mirar más lejos y más alto. Más ambición, por favor. A todos los niveles.

PV: No creo que no haya estado moderado. El propio formato producía ya una forma de reparto de tiempo y *a posteriori*, el debate se moderó así mismo a través de la buena educación. Esther simplemente se ha dedicado a llevar el tiempo y organizar en alguna ocasión el turno de palabra. En mi opinión, perfecto.

3.4. La cuestión del horario

EG: Los paliques tenían lugar el último sábado de cada mes en un horario que, haciendo un guiño a la costumbre de tomar vermouth, quería dar comienzo a las 12:30 y finalizar a las 14:00h. con un descanso intermedio de 10 minutos. Todos los encuentros se alargaron mucho más de la cuenta en la galería, y eso es algo que reconozco como error. Después, parte de los asistentes nos íbamos a comer juntos y a pasar el resto de la tarde en Valladolid. En esos *afterpaliques* consistentes en charletas realmente distendidas entre pocas personas se cimentaban las conversaciones más provechosas, así como las relaciones más interesantes.

GJS: Sin duda, el formato y el contenido de los postpaliques ha sido tan interesante o más que los propios paliques. Algo que también ocurre en ocasiones en las inauguraciones, por ejemplo. Un dato a tener en cuenta y no perder de vista...

3.5. Ventajas de lo privado

EG: Los espacios privados permiten una rapidez, flexibilidad, eficacia e incluso cierto riesgo que facilita la puesta en marcha de actividades no habituales como, inevitablemente, son aquellas que tienen que ver con lo creativo. Así, todos los implicados en palique (galería, invitados, gente que nos ha ayudado ferozmente con soluciones técnicas y de avituallamiento) han cubierto gratuitamente y con agilidad unas necesidades ciudadanas de conocimiento, interacción y experiencia artística de excepcional calidad.

GJS: A veces tenemos una sensación rara en la galería con el adjetivo privado – normalmente asociado a la actividad exclusivamente empresarial o comercial- que alcanza, también, a nuestra relación tanto con lo público como con lo privado no comercial, lo colectivo, etc. Es un conflicto no explícito pero que subyace en nuestra relación con una parte del sector. Y un tema para seguir dándole algunas vueltas.

MA: El espacio privado de la galería ha facilitado una sensación de mayor autonomía y libertad, además de la flexibilidad comentada por Esther. El espacio, pese a ser privado y propiedad del Sr. Galerista, ha sido sentido por todos como propio. Hemos ocupado el espacio y lo hemos vivido, haciéndolo de alguna manera público, lo que a veces resulta mucho más complicado con los espacios públicos, pese a la aparente contradicción.

4. Conclusiones

4.1. Complejidad en la evaluación

EG: Podemos afirmar que el proyecto como tal se desarrolló con éxito: se cumplieron plazos y la asistencia fue relativamente numerosa. Más allá de estos baremos, hay que tener en cuenta que la motivación inicial contiene asuntos difícilmente mesurables y por lo tanto, su evaluación es una cuestión profundamente subjetiva. De entrada, como tentativa que era, Palique se ha esforzado por resultar una especie de batidora social que, dirigido por las motivaciones citadas, sacase a relucir las circunstancias sobre las que actuar. A continuación revisaré estas circunstancias que el proyecto ha hecho visibles

4.2. Asistencia

EG: El circuito de arte está muy acostumbrado a los eventos y además, impera entre profesionales la sensación de “tener que estar” en esas ocasiones. Estos son, no obstante, una especie de códigos de compromiso que ocurren en todos los campos sociales. Por lo

tanto, una elevada asistencia no es, a mi parecer, motivo de excesiva celebración. De igual manera, un reducido número de participantes tampoco supondría un fracaso, pues es solamente interés de los mismos (sean muchos o pocos), aquello a cuidar.

GJS: Un tema interesante. Cuesta mucho resistirse –aunque sea inconscientemente- a utilizar la asistencia como indicador de evaluación. Y también cuesta sentirse satisfecho con una sala llena a medias o medio vacía, aunque objetivamente no sea un dato tan importante y no tenga que ver con la calidad de las propuestas... En ese sentido, esta tradición no escrita de apoyo mutuo o de ‘tener que estar’ a nosotros nos sienta bien y la agradecemos mucho, no solo en los paliques, sino en el resto de las actividades. Además coincide que la mayoría de las personas que forman parte de este “circuito” son gente con la que nos encanta compartir esto y con las que nos sentimos a gusto. También contribuye a generar la sensación de proyecto en cierta forma colectivo –aunque cada uno tengamos que librar nuestras propias batallas-, lo que es un contrapeso a la soledad del corredor de fondo en que este trabajo se convierte a veces. Por si fuera poco, nos aportan mucho también a nivel profesional, con lo que la historia en ese sentido es redonda. En la medida en que los paliques hayan podido contribuir a fortalecer o nutrir este incipiente tejido informal en torno al arte contemporáneo en la ciudad, nos sentimos contentos.

4.3. Procedencia

EG: La mayor parte de asistentes ya eran habituales del circuito. Esto sobretodo se debe a unos límites en la capacidad de difusión del proyecto y a que, indudablemente, aún se requiere una invitación de tú-a-tú para atraer a gente ajena al circuito. Difícilmente un desconocido aparecerá por su propia cuenta en un evento que tiene lugar en un espacio privado que, además, no se localiza en una zona visible. Sin embargo, desde mi punto de vista, hacerlo diría mucho en su favor. Lo que significa que no podemos cargar toda la responsabilidad en la difusión, sino en la poca capacidad de “riesgo” o “cambio” del individuo común para introducirse en contextos que le son extraños.

GJS: Ha habido personas que habitualmente vienen a las inauguraciones o visitan la galería que nos han contado que esto lo veían más destinado a profesionales o gente del sector y que por eso no se acercaban. Quizá el formato de la comunicación o el relato que la atravesaba ha contribuido un poco a generar esa sensación, pero seguramente ha sido coherente con lo que se iba a hacer, hablar o debatir en los paliques. Tampoco ha sido el objetivo explícito en ningún caso el lograr acercar a los paliques a público ajeno al arte contemporáneo. De haberlo sido, posiblemente tendríamos que haber enfocado el proyecto y la comunicación de otra forma.

MA: Creo que en cada Palique se han ido sumando “agentes externos” al circuito: desde músicos hasta abogados. No han sido mayoría pero si a tener en cuenta sobre todo por la participación activa de los mismos en los debates.

4.4. Reacciones

EG: He recibido agradecimientos y palabras de entusiasmo por personas ajenas al circuito que verdaderamente disfrutaron de la experiencia y regresaron con la sensación de *querer saber más*. Igualmente me han caído críticas acerca de *lo incomprensible* de determinadas intervenciones. “No es accesible” podría haber sido la frase más dura tras las charlas más complicadas. Ambas proceden de personas que han estado en la misma charla. Esto me lleva a confirmar que existen diferentes tipos de sensibilidad e inteligencia no necesariamente vinculados a la formación académica gracias a los cuáles, una persona no formada en artes puede seguir una charla de nivel sin necesidad de que se

lo mastiquen; mientras que otra igualmente culta, puede aburrirse tremendamente. Frente a esto, queda mantener el nivel con el que uno está conforme y asumir que participar del mismo exige un esfuerzo o interés individual que no podemos hacer por el público.

GJS: Otro tema interesante. Ya lo hemos hablado a veces, incluso en los paliques: el arte contemporáneo es bastante exigente con el espectador y resulta complicado para las personas que no participan habitualmente de las propuestas o no suelen visitar los espacios expositivos. Según qué propuestas resultan realmente complejas o difíciles de comprender para un espectador no iniciado. Y, también, algunas de las cosas que se proponen o se ven en las salas —o se escuchan en los paliques— pueden simplemente no gustar o no entenderse o carecer de interés para personas muy motivadas con el tema y cercanas a sus coordenadas. Y no pasa nada por ello, forma parte de esto en lo que nos movemos.

PV: No considero que haya habido algún debate o propuesta que fuera inaccesible. Vuelvo a la idea de la cultura como “alternativa” a lo popular. Me voy a dirigir a un ejemplo directo, a pesar de que no me guste. Si los “paliques” fueran sobre fútbol ¿se dedicarían a explicar que es un fuera de juego? Comprendo que hubiera gente que no maridara con alguna propuesta, que estuviera en contra de algún proyecto o incluso que no tuviera el más mínimo interés por cierta discusión, pero las charlas y el “lenguaje” no han sido inaccesibles para un público en general. Eso o tomamos a la gente por tonta. Y creo que no lo es

4.5. Debate

EG: Los debates fueron en gran parte disparatados y además, muy endogámicos. Aquí quedó reflejado cómo los habituales del circuito somos capaces de monopolizar la charla hacia *los asuntos de siempre*. Esto es, cosas que ya hemos discutido y sobre las que cada uno parece tener una opinión de la que está muy seguro. Los paliques que pretendían ser desorientados acababan siendo dirigidos por las inercias hacia cuestiones perfectamente predecibles y en las que, indudablemente, existía una jerarquía en el derecho a opinar. Como conclusión fundamental pienso que, de repetirse el formato de charla en galería, estas deberían ser directamente dirigidas hacia nuevas reflexiones, limitando la participación si se considera inoportuna, y sin concederle a esta parte una mayor importancia que a las presentaciones. Los afterpalique (las cañas de mucho después) fueron lo que más se aproximó a las pretensiones de Palique y por lo tanto se puede confiar en ellos (que sí logran unas relaciones menos jerárquicas y un ambiente distendido), como espacios para el verdadero debate.

GJS: Sí, habrá que probar en algún momento el formato de debate moderado con intensidad a ver qué nos puede ofrecer. Y totalmente de acuerdo en lo referente a los postpaliques.

AC: *No-capitalizar*. [Copio a continuación la tercera entrada del DRAE sobre el significado del verbo capitalizar y la frase como ejemplo de uso que lo acompaña, por su interés y oportunidad: “3. tr. Utilizar en propio beneficio una acción o situación, aunque sean ajenas. *El ayuntamiento capitalizó el triunfo del artista local*”]. *No-capitalizar* ha sido una de las señas de identidad de los *Paliques* y *afterpaliques*, lo que supone la construcción, desde una iniciativa privada, de un verdadero espacio público ajeno a intereses arribistas. Un lapso en la casi total capitalización de la relaciones sociales en la actualidad

MA: Desgraciadamente tenemos aún demasiadas rencillas locales como para enfrentarnos a un “más allá” y esto se reflejó en los Paliques.

P.V: Cuando el debate ha volado hacia aspectos “desagradables” creo que ha sido por parte de valores extremistas. En cierto modo, incluso me atrevería a decir, que han sido respuestas a ataques indirectos. Una vez más no puedo valorar este problema como algo local, si no como general. Parece que poner en orden los valores personales tiene que ir ligado a infravalorar los contrarios. Y no es solamente un comentario hacia el “público anónimo” de los Paliques, si no también “invitados en cartelera”.

El propio formato libre de los *paliques* tiene múltiples virtudes y este pequeño problema. Cortar la libertad de expresión o solamente dar voz a una parte de la gente es simplemente no ser consecuente con el formato.

4.6. Registro

EG: Los paliques tuvieron buenas fotos, incluso el último cuenta con un gran vídeo, en cada uno de ellos yo escribí una crónica y algunos compañeros de [NEX](#) y [el Norte](#) nos apoyaron con artículos. Sin embargo falta crítica; faltan comentarios. Los eventos necesitan ser revisados: necesitan que alguien valore, aunque sea de manera muy breve, lo más potente del encuentro.

MA: En efecto, se precisa CRÍTICA para poder CRECER. La ciudad necesita aún la figura del crítico, a nivel comisarial y a nivel de gestión cultural. Aún estamos en una fase de DIFUSIÓN y no de matización y de mejora. Quizá estemos todos demasiado implicados. Quizás aún seamos muy pocos.

P.V: No acabo de entender del todo este punto. Si hablamos de crítica, los propios contertulios y espectadores son la mejor crítica y medidor del nivel de las citas.

Respecto repercusión y seguimiento, efectivamente no hay un gran generador de medios culturales, como ya hemos discutido largo y tendido en Mapping Art, en Proyectería, en CreaVa, en “postpaliques” ... Pero es que mirarnos el ombligo tampoco creo que sea el camino. Es algo que se debe producir solo y no bajo una obligación. Si Esther ha dado un punto de vista y tanto Nex como El Norte han “criticado” las charlas, así como PAC a nivel nacional, ya ha existido un registro. Además, que en este ejercicio de autocrítica a 5 voces, se esta produciendo también un excelente y completo registro final.

El centro del arte es el propio arte. A veces parece que lo olvidamos. Si hablamos de mercado del arte, la cosa cambia

4.7. Coordinación

EG: No es habitual conseguir que gente del nivel -tanto como profesional como personal- de los invitados, esté disponible para hablar de su trabajo de una forma cercana, abierta y además preparada, con cualquiera que se acerque. No estoy segura de que se haya sabido apreciar. En todo caso, palique demuestra que la colaboración entre agentes es absolutamente imprescindible para obtener resultados y avanzar en cualquier dirección. Sin embargo, los frecuentes términos de “colaboración”, “colectivo”, “horizontalidad” son tramposos; ellos diluyen las responsabilidades -la dirección- y como consecuencia, paga la eficacia del proyecto. Prefiero hablar de coordinación entre un equipo con responsabilidades, mandos, obediencias y papeles repartidos, estrictamente, según la capacidad de cada cual.

4.8. Gratuidad

EG: En absoluto comparto la popular idea de que la cultura deba ser gratis; si responde al trabajo de una persona este tendrá que estar remunerado. La gratuidad en el trabajo tanto de todos los invitados, como la de los galeristas o la mía propia no puede pagarse con el deificado "prestigio". Urge un cambio de estrategia, un canje más concreto que "la visibilidad". No necesariamente estoy hablando de dinero: podemos pensar en trueques eficaces a través de los cuales hacer de nuestra escena un panorama más sostenible.

GJS: Sí, la precariedad acaba cansando. Aunque en este caso ha habido otro tipo de recompensas -aparte del 'prestigio'- de un orden más personal. Bueno, es el tema clave en los tiempos que corren, una cuestión complicada de solventar mientras no se aclare algo el paisaje... Para nosotros es un tema que va mucho más allá de los paliques, ya que afecta a la viabilidad del proyecto en su conjunto. Personalmente nos encantaría poder financiar o cofinanciar proyectos de forma que pudieran celebrarse pagando de forma adecuada a los coordinadores e invitados; esperemos que sea posible en un futuro, cuando el tema más estrictamente comercial vaya creciendo, como esperamos que lo haga.

AC: "España es un lugar donde se desprecia el arte contemporáneo, y si no lo apreciamos nosotros primero, ¿por qué iban a hacerlo otros? Fuera tienes que empezar casi de cero y quedarse aquí es la nada. La situación es de hundimiento. Cuando en el futuro se estudie este momento habrá que llamarlo 'el arte español de la posguerra II'" (Jorge Galindo entrevistado en *El Cultural*, 19-09-2014).

MA: Precisamente por encontrarnos en este primer nivel de desarrollo del sistema del arte, podemos aún aceptar este tipo de prácticas. Con placer he colaborado en Palique, puesto que creo que el esfuerzo es aún de todos los implicados. Cuando el esfuerzo comience a ser unidireccional, la gratuidad se acabará y será señal de haber comenzado un nuevo nivel de desarrollo. Esta es mi convicción.

PV: Correcto. Existen unas buenas maneras que poco a poco nos estamos empeñando en ofrecer como lo normal y que precisamente me parece el principal valor de cambio a favor que está produciéndose en Valladolid. (Aquí si hablo de problema/solución de ámbito local)

Además, soy de la opinión que debemos ser los propios artistas/ comisarios/ gestores/ críticos/ coleccionistas/ los que den la espalda a la generación de la gratuidad en el arte (cultura) Poco a poco.

4.9. Peligro de lo popular

EG: Existe en la percepción de *Palique al cubo (blanco)* un feroz peligro que consiste en "lo bien que cae". Se trata de un proyecto que reúne todas las características socialmente valoradas hoy en día: encuentro, gente, debate, arte, subversión del cubo blanco, horizontalidad... Y por lo tanto, es fácil apoyarlo sin reflexión. Como en cada época, sufrimos una ceguera auto-instituida que desemboca en festejar asuntos a las bravas. No obstante, al igual que otras iniciativas del mismo corte, Palique en sí no lleva a nada. Se ha tratado de un proyecto carente de objetivos concretos que sobretodo ha servido para agitar y animar cierto sector de una ciudad, pero las palmaditas nunca son suficientes.

GJS: El hecho de que el proyecto no sea en sí mismo finalista no significa que no lleve a nada ni que no contribuya a construir 'algo', a fortalecer 'algo', a generar 'algo' o a inspirar 'algo', tanto en el terreno individual como en el colectivo. Lo que ocurre es esos 'algos' son intangibles o bien semillas y por tanto muy difíciles de evaluar, analizar, clarificar, cuantificar, expresar... Las características socialmente valoradas del palique lo son seguramente porque son en buena medida necesarias, tenemos que (re)construirnos o

imbricarnos o entretrejernos de alguna forma y para eso necesitamos andar algunos cachos de camino juntos, en diferentes formatos...

MA: Repito: Aún nos queda mucho camino. Empezamos por abajo pero no dejamos de tirar hacia arriba. (Y odio las metáforas de jerarquías y niveles).

PV: Simplemente no lo considero popular, si no su alternativa. Si en una población de 320.000 habitantes acuden 40 a un acto y lo consideramos popular... ¿Condescendencia? Es privado, gratuito y no interfiere en la vida social de nadie. Solo faltaba que hubiera oposición. Y aún así, todos hemos visto como ha habido voces contrarias (vuelta al extremismo y al infravalorar aquello que no "nos pertenece")

5. Prospectiva

EG: Si se piensa en un paso siguiente, no merece la pena repetir *Palique*. En todo caso habría que formular un proyecto más dirigido, con objetivos más claros, mejor coordinado, menos preocupado por la asistencia y más sostenible que, por supuesto, mantuviese ciertos estándares en el nivel de debate. Mantengo la firme ilusión que me llevó a poner en marcha el proyecto: aquella por la que creo que el arte contemporáneo seguramente sea algo que *ocurre* entre la gente; que una persona no necesita ser un profesional del campo para llegar a emocionarse o sentirse afectado por el mismo, que seguramente hacerlo cambie su vida; y que, para que esto ocurra, es preciso activar mecanismos que favorezcan cierta "inserción social" del artista, sin caer en las artes aplicadas. Sin justificar, por decirlo de una manera clara, "los usos" que tiene el arte. Espero que esta revisión del proyecto sirva a la construcción de mejores mecanismos. En parte estamos en el buen camino.

MA: Como ocurrió con MappingArt, ahora sólo cabe definir algo con mayor concreción. Para seguir creciendo. (De nuevo).



Imagen 140. Primer encuentro de 'Palique al Cubo (blanco)', el sábado 26 de Abril de 2014, con la conversación entre Víctor Hugo Martín Caballero y Edurne Herrán.

Es de relevo señalar que en el curso 2015-2016, la Galería Javier Silva ha preparado una programación titulada ‘Diálogos’, en donde se organizan encuentros que mantienen una estructura similar a *Palique al cubo (blanco)*. Esto significa que la habilitación del espacio expositivo para usos transversales ha sido asimilado. El proyecto completo coordina unas exposiciones realizadas por dos artistas (uno de la galería y otro invitado), y dichos encuentros. La galería lo presenta con el siguiente párrafo:

DÍALOGOS es un proyecto de reflexión y conversación en torno al arte contemporáneo. Se desarrolla en la galería durante toda la temporada 2015-16, tanto en el marco de las exposiciones como en otras actividades paralelas que se irán programando. El objetivo es trascender la actividad meramente expositiva y comercial que suele asignarse a un espacio de estas características y contribuir a la reflexión y la investigación colectiva sobre la situación actual del arte contemporáneo, el sistema del arte y la práctica artística. [Diálogos Proyectos en *Galería Javier Silva*]

2. Los Mínimos, 'vamos a hacer cosas en las que creamos, vamos a equivocarnos juntos'

Entrevista publicada el 6 de julio de 2014 en <http://nexvalladolid.com/los-minimos-vamos-a-hacer-cosas-en-las-que-creamos-vamos-a-equivocarnos-nosotros/>
La entrevista fue publicada en esta plataforma gracias a que uno de los galeristas (Luis Valverde), es nacido en Valladolid.



Imagen 141. Los mínimos en su sede de la calle Doctor Fourquet, Madrid.

Los precursores de Espacio Mínimo hablan para Nex Magazine acerca de su labor como galeristas de arte contemporáneo.

Luis Valverde (Valladolid, 1966) y José Martínez (Abenójar, 1955) son los responsables del proyecto, que se erige como galería de referencia para entender el mercado del arte en nuestro país y muchas de las actuaciones que se generan desde la industria privada en el sector cultural. [En la imagen de portada, de izquierda a derecha, José y Luis, con Sancho, en EM].

Inaugurada en Murcia en 1992 (poco más de 10 metros cuadrados) y ubicada en Madrid desde el 2000 (125 metros cuadrados), Espacio Mínimo ha participado en algunas de las ferias de arte contemporáneo más importantes del contexto internacional como Arco, Art Basel Miami Beach.

Frieze, Art Chicago, Art Forum Berlin, Fiac, SH Contemporary, Cige o Zona Maco, entre muchas otras, y ha realizado una importante labor de difusión de los trabajos y las propuestas de sus artistas en museos y colecciones del prestigio de la Tate Modern de Londres, el Boston Fine Arts, el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, el Guggenheim de Bilbao, el Musac de León, la Colección Jumex de México, el Banco Spirito Santo de Lisboa, la Zabłudowicz Collection de Londres o Cifo. Cisneros Fontanals Art Fundation de Miami.



Imagen 142. Calle Doctor Fourquet, en Madrid.

Hay meses incautos. Tramos que no son lo que uno espera de ellos. Suponemos que el verano consiste en un abrasador período de lentitud y sin embargo, el jueves de julio que acudí a realizar la entrevista enEspacio Mínimo permanecía obstinadamente gris. Con aquella facha plomiza, como si no estuviese de humor para fanfarronear sobre sus festejos, Doctor Fourquet (*Madrid DF*) daba aspecto de forastera.

Estos días, la propia galería también se atreve a desconcertarnos; en lugar del habitual blanco impecable, luce un ambiente a oscuras determinado por la exposición de Donna Conlon & Jonathan Harker. La pareja de artistas presenta cuatro vídeos, cada uno de los cuales proyecta el desarrollo de un juego con el que se ironiza acerca de conflictos vinculados a Panamá, país de residencia de los artistas. Poesía mordaz en un formato dinámico. Podemos pensar que exhibir estos trabajos a día de hoy sea una invitación a que riamos, pese a todo.



Imagen 143. 'Tapitapultas' de Donna Conlon & Jonathan Harker instalado en Espacio Mínimo.

Luis y Pepe, también conocidos como *Los Mínimos*, me reciben en la sencilla habitación que hace las veces de oficina. No obstante, con ellos uno tiene la sensación de estar visitando a un viejo conocido, incluso cuando lo que ilumina es un flexo.

Les pido que me relaten su trayectoria como galeristas:

Da comienzo en el año 92 en Murcia, donde Pepe trabajaba para instituciones culturales públicas. Entonces, podría decirse que el pistoletazo de salida corresponde a un "vamos a hacer cosas en las que creamos; vamos a equivocarnos nosotros". Y para equivocarse, Pepe y Luis remodelaron el cuarto de contadores de una portería, haciendo de él una sede expositiva. Espacio Mínimo toma su nombre en referencia a este chiscón dónde se estrena y que supuso requerir un esfuerzo de síntesis brutal a los artistas que allí expusieron. Seis años después la sede se traslada a la singular *Casa de los Nueve Pisos* (también en Murcia), conocida así por haber sido el primer 'rascacielos' de la ciudad. Se trataba de un antiguo edificio industrial en cuyo bajo Los Mínimos pudieron habilitar un atractivo espacio tipo *loft*. Por desgracia, en aquél momento la capital de provincia no ofrecía un contexto adecuado para su práctica galerística: "Incluso había recelos, pues evidenciábamos cosas que a determinada gente no le interesaba revisar".

Desde el principio supieron que debían acudir constantemente a ferias, pero éstas son sobretudo un escaparate; no el mejor lugar para relacionarse con las piezas. Por lo tanto, sus proyectos no se conocían y en consecuencia corrían el peligro de convertirse en una galería virtual.

Así pues, buscando contexto, los galeristas llegaron al actual número 17 de la madrileña calle Doctor Fourquet. "A la primera que se lo dijimos fue a Helga (de Alvear) que se puso muy contenta", recuerda Luis con cariño. "Aunque había habido otras galerías, en aquél entonces sólo estaba ella".



Imagen 144. Entrada a Espacio Mínimo. Calle Doctor Fourquet 17.

En un sentido arquitectónico, DF17 seduce por su carácter teatral. Existe en la galería cierta capacidad de ocultación, una sensación de ir descubriendo el espacio conforme se recorre y no todo de una vez. Luis habla acerca de esto y luego se concentra en la pequeña sala del sótano; dice que podría tratarse de un “espacio mínimo residual”, un estigma procedente de la primera sede.

Al principio de los dosmiles los galeristas vivieron en la entreplanta de este local, y actualmente definen su casa como una extensión del mismo espacio. Esta vinculación se deduce de la manera de entender su profesión, en sus propias palabras, “como una forma de vida”.

“Somos de circo, emigrantes discontinuos...”, comienza a contar Luis. “Más que un espacio expositivo o laboral, Espacio Mínimo es un espacio vital. Tiene que ver con un caracol, incluso tiene forma de caracol el cómo se va desarrollando un poco todo; es como llevar la casa a cuestras. Y además hay una sensación de concha, pero no de concha como protección, sino como que llevas la casa a cuestras. Llevas todo a cuestras.” Recuerdo las escaleras de caracol que conducen a la sala del sótano y sospecho de las consecuencias visuales en esa metáfora que acabo de escuchar.

Si pensamos la ciudad como una casa, ¿qué habitación sería Espacio Mínimo?

JM: Desde luego no es un salón, ni tampoco un comedor que se use sólo en ocasiones... Tiene algo de cocina, tiene algo de almacén.

En un momento de la conversación, vuelve a sonar la palabra *feria* y Los Mínimos alzan las cejas. Manifiestan una aguda preocupación por la estrategia, por conocer el funcionamiento de su ámbito, establecer unos valores y actuar en coherencia con los mismos.

LV: Son un anuncio.

JM: Una feria es muy positiva, pero no podemos desvirtuar su carácter real y confundirlo. Y ahora sí que hay una confusión. Y sobretodo en España, sigue habiendo mucha confusión puesto que ARCO tuvo que suplir carencias que tenía el país: el país no tenía bienales ni centros de arte y ARCO se convirtió en todo eso así que era el sitio dónde los alumnos de Bellas Artes iban a ver. Pero sobretodo había una gran carencia que era la del mercado del arte. Por tanto, venía bien suplir la falta de coleccionismo -la falta de ventas reales- con todos esos miles de visitantes, esa *gran fiesta del arte* que se creó. Pero todo eso no deja de ser un espejismo en una feria.

LV: En la feria es más importante que esté el galerista a que estén las piezas, pues uno es el que hace toda la parte comercial, toda la parte social. Si se pone a alguien que no tenga nada que ver con el proyecto, aquello no va a funcionar. Lo que hace el galerista es activar toda la propuesta.

JM: En una exposición uno descubre el proyecto de un artista, puesto que uno va verlo y no se pelea con todas las distracciones que ocurren en la feria. Por el contrario, en la feria, difícilmente se descubre a un artista. A no ser que uno conozca muy bien al artista, una pieza puede dar una pista falsa sobre la obra. Una pieza nueva te podrá dar un *toque de atención* y llevarte a investigar sobre el artista; pero es necesario conocer el proyecto ampliamente y condiciones adecuadas.

LV: Normalmente las ferias son, por definición, todo lo contrario a lo que hacemos en la galería; son caras y hay que vender, por lo que resulta temerario llevar a un solo artista. Aunque ahora hay muchas ferias que quieren *comisariarse* para dar un aspecto de mayor concepto, porque sino una feria es siempre un bazar, y tienes que tener el mejor puesto. Es preciso valorar asuntos de *marketing* pero también de concepto y de edición. Hay casos en los que le das a un artista una pared cuyo alquiler vale más que la pieza expuesta.

¿Qué tal habitar Doctor Fourquet, con el reciente afloramiento de galerías de arte?

JM: Estupendamente.

LV: Vivo una vida de provincias en Madrid: todo mi mundo está a tres kilómetros a la redonda. Uno hace su vida de barrio.

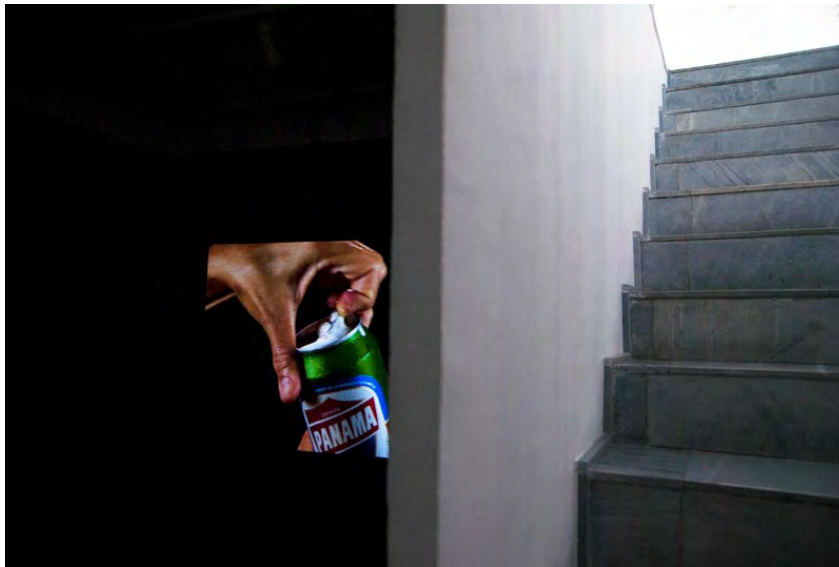


Imagen 145. ‘Drinking Song’ de Donna Conlon & Jonathan Harker instalado en Espacio Mínimo.

La charla va tomando diferentes derivas hasta que nos referimos directamente a la práctica galerística, y en este punto Pepe y Luis no disimulan su emoción: “Nosotros tenemos la enorme suerte de acompañar a la obra de arte desde el principio, incluso a veces antes de que haya sido creada. Al estar con el artista, es posible que una conversación de pronto se caliente, aquello empieza a subir como la espuma y salga algo que se convierte en un proyecto maravilloso. Estamos desde ahí hasta la posventa, cuando el cliente que ya tiene la pieza y le ayudas a ajustar su ubicación final”.

¿Cuáles son las cualidades que tiene aquella persona que colecciona arte contemporáneo?

LV: Pasión la primera.

JM: Pasión, curiosidad... No se puede ser un coleccionista sin ser un apasionado y sin tener un relativo poder adquisitivo. Pero debido precisamente a la pasión, a menudo se supera este poder adquisitivo.

LV: El mejor coleccionista es el que sabe más que tú; el que se abre y te enseña porque, al final, una colección es completamente parte de uno mismo.

En un sentido profesional ¿Qué se le debe exigir al artista?

JM: El artista es el que me tiene que proporcionar un relato, una mirada que yo no tengo.

LV: Es muy curioso; el arte, en todas las culturas, es lo que más vale. No porque sea lo que más cuesta sino porque es donde las sociedades depositan de forma tácita el mayor valor.

JM: Finalmente no hay nada más real que el arte. Es lo que nos da el relato más exacto de lo que somos, de lo que realmente somos. Es la huella más certera que queda de una sociedad.

¿Qué significa que algo nos perturbe?

JM: Que no te lo quitas de la cabeza.

LV: Tiene algo de obsesión, de atracción. También de rechazo, de lecturas plurales.

JM: Es algo que me tiene que poner a prueba, que me pone al límite.

LV: Te pone en cuestionamiento muchas cosas. Una pieza es casi como eso, provoca ese estado.

JM: Una obra me tiene que perturbar. Pero, como cualquier cosa que realmente valore.

3. Cada día, *Summernap*

Durante el mes de julio de 2014, la Galería de Javier Silva llevó a cabo el proyecto *Summernap*, consistente en habilitar su espacio como taller para los jóvenes artistas Jonás Fadrique y Eloy Arribas. El proyecto convergía en una exposición al uso, realizada con el material producido durante ese mes. Esta iniciativa fue un *experimento* por parte de todos los agentes, que no habían trabajado exactamente así, y animó al 'circuito creativo' durante un complicado mes de julio en la ciudad. A continuación transcribimos la entrevista que realizamos a los participantes en *Summernap*, en pleno desarrollo del proyecto.

Entrevista publicada el 16 de julio de 2014 publicada en <http://nexvalladolid.com/todavia-summernap>.

Eloy Arribas y Jonás Fadrique sitúan su taller dentro de la Galería Javier Silva

Durante el mes de julio la Galería Javier Silva lleva a cabo *SummerNap*, un proyecto consistente en la habilitación del espacio como taller para los jóvenes artistas Jonás Fadrique y Eloy Arribas. El proceso -abierto al público los días 11 y 17- culmina con una exposición en septiembre.

Es que estás esquivando la pregunta...

JF: Me gusta muchísimo no contestar.

Bueno, me ha interesado eso que has dicho del abandono y la fuerza y

como que hay un poso, pero tampoco quiero inventarme yo las frases...

JF: Ya. Pero es que posiblemente, yo no las tenga.

Los jueves de verano, cuando se hace de noche, ya desde el comienzo de la calle Renedo, puedes ver una colmena removiéndose en la entrada del escaparate número 8-10, como una bujía palpitante sobre el asfalto negrísimo y desgastado. Los zumbidos de esa colmena, por así decirlo, son las exclamaciones de chavales con blusas descansadas, de algunas parientes que se hacen y deshacen la tarde, y de mocosos, sumamente agitados en cualquier ocasión. Suele haber también algunos zumbidos de vecinos del barrio rondado con sus cochecitos de bebé o con sus petacas que, de atreverse, se divertirían entrando a conocer *Summernap*. Son la alegría.

Los soportes están dentro. Consisten en la alfombra de planchas de cartón alineadas a lo largo de la pared de la sala de exposiciones, hasta llegar al espacio reservado a la oficina. La función principal

de los cartones es escudar al suelo, proteger su homogeneidad. Alguna vez revelan la intención de haber fallado a tal propósito; un microscópico goteo se escapa fuera de plancha, pero jamás un manchurrón, pues es bien sabido entre los pintores de más de ocho años que cuando en verano, los mayores les animan a llevar a cabo su arte, lo hacen con las más prudentes intenciones del mundo y, si no fuese por el bombardeo de miradas glaciales, alguna salpicadura bailaría misteriosa y bárbara en los rincones, y las superficies más limpias y admiradas se dejarían arrollar por los pigmentos, arrastrados por la concurrencia visitante, que nunca sospecha nada.

Sin embargo, en un ritmo disonante, las planchas de cartón se leen y así revelan un cometido más cercano al ámbito de la creación que al de la prevención higiénica. No pueden hacer otra cosa que excitar en su superficie un cuaderno de bocetos; un campo de batalla donde germina el fertilizante de las piezas. Cercade las planchas, el inmenso manto de plástico que recorre las paredes envidia esa farra acrílica.

Alrededor de esos profilácticos, como si se creyesen satélites, peregrinan lienzos en conflicto abierto, tubos de pintura estrangulados, libretas trasnochadas, yeso, hojalata, plastilina, pisadas y restos de materia. Sobretudo materia densa de objetos que se han secuestrado o que se han construido (como si secuestrar y construir no fuesen siempre la misma cosa). Entonces, con un charco naranja brillante a la derecha, un simulacro de lancha al otro lado y un sofá seco al fondo de la sala, podemos dar por concluido un primer registro: "Bonita Demolición" (*).



Imagen 146. Frontera entre el espacio expositivo (hecho taller) y el despacho de Javier Silva.

Entro en la galería una tarde de trabajo y allí encuentro a los dos artistas y a Javier (Silva) en plena faena. Jonás Fadrique tiene 25 años, un sueño demoledor y pocas ganas de presumir ante la cámara; se desploma en el asiento mientras empieza a liar un cigarro. No son horas para entrevistar, pero nunca es momento de entrevistas a no ser que ocurran cerca de una diana. Desde la fatiga de quién acaba de salvarse de una buena, Fadrique deja arrastrar las palabras:

JF: Ese cuadro esta mañana he estado a punto de cargármelo. ¿Adrede? No. Adrede igual me lo cargo igual mañana como lo mire mucho. Creo que lo he solucionado, creo. De

todas formas, en el empuje siempre parece que estás consiguiendo muchas cosas en poquísimo tiempo pero luego hay que desarrollarlo. Eso es el trabajo.

No lo dice de cualquier manera. La enunciación cuesta varios silencios pero sale segura, del tirón. Con el diálogo candente, pasamos a hablar del trabajo en concreto. En una revisión sobre los proyectos de Fadrique se podría deducir un sistema de trabajo cercano a la mendicidad, a la recolección o revisión de la basura; le pregunto entonces si esa pulsión tiene condición de interminable. Es decir, si siente que va a tener que hacer eso siempre.

JF: Sí hombre, eso yo no lo veo abandonándolo. Si nos referimos al proyecto de los objetos puede que algún día no me dé más de sí, pero seguir fotografiando vertederos o restos, o imágenes decadentes, yo a eso... En principio no le veo fin. (Pausa mascada). Aunque siempre te acabas cansando de todo.

La charla tuerce hacia la popular película estrenada el año pasado, *Holy Motors*. Uno de sus personajes, el enano pelirrojo de traje verde que corretea por las alcantarillas de París mientras muerde dedos y flores, puede tener algo que ver con Jonás.

JF: ¿Haber sido él? No lo sé. Él es mucho más físico que lo que yo hago; yo hago el trampantojo. Aquello lo veo más real, más provocativo. Esto (refiriéndose a sus piezas) puede ser capaz de avasallar; me gustaría que lo fuese. Pero si llega a ser una provocación es una provocación que debe construir el espectador. Me gustan las obras con fuerza y brutas y creo que mi trabajo tiene mucho de abandono; y que el abandono tiene fuerza de por sí. Esto es una estética muy calmada, entiendo. Todo el abandono necesita de tiempo de paz, digamos.

Hablamos del proyecto *Mondemarcheau* que fue proyectado en la exposición Creadores Íntimos en la Sala de las Francesas el pasado mes de marzo. Trato de hacer que asocie el viaje que registra a un crimen, como si los vídeos proyectados fuesen las pistas, los indicios de un supuesto delito.

JF: No consigo asociarlo. No sé que tiene esto que ver con los crímenes. Me cuesta mucho extrapolar si no soy yo el que extrapola porque no sé bien por dónde estoy yendo. *Mondemarcheau* es un estudio del viaje, de cuando la movilidad se convierte en algo cotidiano. Utilizo la metáfora del agua, puesto que siempre está en movimiento.

EA: Justamente el agua que tú haces está estancada.

JF: Pero nunca se está quieta el agua estancada; está llena de vida. Yo lo veo como continuo cambio.



Imagen 147. Jonás Fadrique durante la charla.

Inevitablemente, después hay que hablar de necesidad, de aquella a la que él -y ellos en general- se refiere cuando trata de explicar de dónde salen las ganas de trabajar, de seguir produciendo obra.

JF: No lo sé. Es necesidad.

EA: ¿Sabes el tío que, en la típica cena de amigos, no puede parar de hacer chistes? Aunque no sea el momento, aunque no tengan gracia, el tío no para. Bien, es una necesidad así.

JF: Es que, creo que todo el mundo la tiene. Quién se obligue a hacer esto...

Pero las necesidades pueden ser distintas, cada uno trabaja desde un prisma, desde un tipo de necesidad...

JF: Sí claro, pero las desconozco. ¿Tú las conoces?

(Titubeo general).

JF: Puede que sea un poco evasión, sí que lo veo algo así. Es un poco evasión, lo entiendo como una evasión cuya finalidad es extraer fragmentos de realidad, una bonita contradicción... Una ficción.

EA: No estoy muy de acuerdo con que sea una ficción, realmente.

Una pieza puede ser mucho más verdad que un día normal.

JF: No. Creo que un día de mierda es mucho más verdad que la mejor de las piezas.

EA: Yo creo que no. Si está claro que la obra es una simulación, pero es verdad. Lo que yo pinto es de verdad.

JF: ¿Pero qué es más verdad: un mal día o ese cuadro?

EA: ¿No es verdad este cuadro? ¿No es verdad que existe ese cuadro ?

JF: Puede que es verdad no sea la palabra. Hablar de verdad, así, es muy gratuito... De realidad ¿Qué es más real?

Finalmente, aviso de que la última pregunta que le dirijo a Jonás no debe ser, necesariamente, respondida con sinceridad. Le pregunto sobre su responsabilidad social de cara a ser un artista profesional.

JF: ¿Mi responsabilidad? Yo considero que la responsabilidad cuando hago obra la tengo conmigo mismo, y para mí eso es mucho más que tenerla con los demás. Entiendo que si soy responsable de lo que hago conmigo mismo, eso se va a ver reflejado.



Imagen 148. Eloy Arribas trabajando.

Exprimido Jonás, la charleta se dirige hacia Eloy Arribas quién, de entrada, se anima a comparar a todo artista con un *graffitero*, en el sentido de que “ambos quieren dejar una impronta”. Eloy lleva rato ofreciendo música de fondo. Lo hace a través de pequeñas estrofas que de pronto rapea al ritmo de impredecibles chasquidos de dedos, silbidos y el frotamiento de sus pinceles contra la tela; un restriegue que casi recuerda a una mesa de mezclas. Él tampoco ha dormido suficiente pero su buen humor, aderezado con café y cerezas, desmiente la necesidad de siesta.

En tu trabajo hay algo que quiere asustar pero que, sin embargo, es demasiado divertido. Como si las piezas empezasen a atemorizar y, de repente, fuesen demasiado guasonas como para conseguirlo. ¿Qué bando o posición percibes en esa vocación de tu práctica?

EA: Me interesa más ser divertido. No procuro humor exactamente gracioso, sino de otro tipo. Es humor puesto que cuento cosas en las que pienso, pero que no considero como verdad absoluta. De ahí que trabaje en inducir ciertos ambientes seguramente relacionados con ese rollo divertido, macarra. Diría que un artista es un escenógrafo, pues provee situaciones. Por ejemplo, ahora tengo entre manos un proyecto dónde muestro un

reflejo generacional. Con cada pieza quiero crear una determinada atmósfera, y así exhibir cierta manera de vivir.

Tampoco es crítica...

EA: No, no es crítica; es un comentario. Hay muchos artistas obsesionados con hacer crítica social, crítica política... Yo no creo que el arte sea el lugar de hacer ese tipo de críticas pues la gente que lo recibe, o bien ya las conoce, o está tan sumamente en la élite, que le da lo mismo. Sí que creo en la necesidad de crítica social, pero situada en contextos dónde pueda resultar mínimamente eficaz.

Desde la motivación inicial, a partir de los estímulos que lo llevan a cabo, continuamos divagando sobre el cuadro en sí mismo; de cómo se hace o más bien, de cómo se deja o no se deja hacer.

EA: Lo que siempre hago -o el resultado de mis cuadros- son lo que queda del principio; lo que he ido borrando. Aquello que ha quedado es el resultado de esa batalla. En ella utilizo el sistema de clavar cosas sencillamente porque en algún momento me planteé que quería colores puros y ¿para qué voy a andar pintando un color puro si puedo pegar directamente una botella negra? Es más, normalmente pinto muy rápido y no me da tiempo a que la pintura seque: quiero que haya una botella negra ya, ahí, y si me pongo a pintarla, sólo voy a conseguir una botella gris. Así pues, cojo un papel negro, lo clavo, y ya está.

Por otra parte, creo que un cuadro más que definir, tiene que tratar de ser un reflejo de todo. Es un poco aquello a lo que me refería con lo de reflejo generacional. Más que contar, hay que tratar sobre todo, sobre todas las cuestiones. Un cuadro tiene que conseguir ese equilibrio entre ambigüedad y contundencia para que, ni tenga un mensaje tallado en piedra, ni flojee por todos lados. Cabría decir que entiendo como artista a aquél tipo que cuenta buenos chistes, el que es capaz de manejar esos símbolos.

Eloy escribe mucho: poesía, rap u otra cosa. Ha escrito siempre y afirma que para él, hacerlo supone lo mismo que pintar. El mismo proceso y los mismos intereses tienen lugar en los cuadernos que tímidamente se amontonan sobre la mesa del taller (prudentemente custodiados con cuerda). Sobre ellos dirigimos nuestra atención y le pregunto si son o no diarios, si son o no bocetos y si son o no piezas. Memeces, en definitiva, para que siga hablando de ellos.

EA: Sí son diarios o más bien de estados de ánimo de cinco o seis meses. Diría por tanto que son diarios, pero no literales. Desde luego que no son bocetos; algún día me gustaría tener dinero para sacarlos editados en condiciones. Esos cuadernos son lo que realmente me representa; son una necesidad puesto que son un placer, y –como dijo el otro- todo placer es alegría.



Imagen 149. Entrada a la galería.

Acabamos con un coloquio entre todos, con lo fácil, con lo que se esperaba y ya casi rueda solo.

¿Cuáles son las condiciones más deseables de trabajo?

JF: Para mí, la libertad de trabajo; y la estamos teniendo.

EA: Hombre, también puede ser que si tuvieses las condiciones ideales de trabajo, sin ningún tipo de condicionamiento, igual hasta serías incapaz de pintar.

Desde ahí, ¿qué incomodidades mejoran vuestro trabajo?

EA: Personalmente, cuando más jodido estoy es cuándo más ganas me dan de estar a hierro; y es cuando, precisamente, soy determinante. En el caso de un cuadro, es cuándo le echo huevos y tomo decisiones que pueden echarlo a perder o pueden mejorarlo, (de resaca también dicen que se pinta muy bien). Por ejemplo, con mucha gente no puedo pintar, pero sí que me mola estar rodeado de gente para poder sacar conclusiones de lo que opinan.

Trabajar en un espacio de exhibición, ¿te convierte en exhibicionista?

JF: Procuramos tener cuidado con eso. Este es nuestro espacio de trabajo y no la exposición; las condiciones visuales que se crean en el taller son esencialmente funcionales.

JS: Ordenar para el estudio abierto al público del jueves respondió a una cuestión práctica, más que a otra cosa. He sido yo la mano de fuego, porque ellos dos son lo que ves. Aquí sobra cualquier tipo de teatro, cualquier tipo de pose.

JF: Bueno, eso con respecto al taller porque, por ejemplo, las preguntas que me has hecho a mí puede que me las piense tanto como para no contestar. Y con respecto a la obra, por supuestísimo que somos calculadores; si vamos a dar un cuadro por acabado es porque tenemos lo que queremos en el cuadro.

EA: Has hablado de exhibicionismo y creo que todo artista es alguien que ha asumido el exhibicionismo. Más ahora cuando toda persona es una exhibicionista hasta niveles casi pornográficos. Es más, aquí todo lo que hacemos se sube a Facebook.

JS: Pero eso es un trabajo que está haciendo la galería.

JF: Yo siempre cuento que pinto por egoísmo, para mí; sin embargo, hace poco, hablando con un amigo psiquiatra que hace sus acuarelillas me comentó que él tenía muy claro para qué pintaba: pintaba para que le quisieran. Y me parece a mí que el que comparte ciertas cosas en Facebook también lo hace para que le quieran.

EA: Como también quiere que le quieran, el tío que en las fiestas de su pueblo...

JF: ... se coge un pedo.

EA: Exactamente.

¿Cómo se prepara uno ante el peligro del éxito?

JF: En el arte estás muy solo. Para empezar, ¿cuánto te crees de las palmaditas que te han dado en la exposición? Luego te vas a casa y tienes una vida muy normal. Aquí estamos solos y vamos a morir solos, quién se piense que después de triunfar va a estar muy acompañado, creo que se está equivocando.

JS: No asumir el éxito es vivir en una nube. Para gestionarlo, tienes que ser capaz de romper el cuadro, si a ti no te gusta, delante del que te haya dicho que es bueno. Igual que ellos lo hacen ahora.

JF: Si te dicen que todo está muy bien, entonces hay algo que falla. Hay algo que no está bien porque, sino ¿para qué sigues haciendo esto?

EA: La gestión del éxito tiene que partir de la autorreflexión. Algo personal sobre el porqué sí o porqué no.



Imagen 150. Pieza de Jonás Fadrique recién atropellada a la puerta de la galería, durante el desarrollo de 'SummerNap'.

Por último, hablo con Javier Silva, precursor del proyecto, sobre el desarrollo del mismo. Javier revolotea por el espacio sin disimular su entusiasmo aunque, como él reitera, se pase el día pendiente de la fregona. El galerista afirma que las sensaciones por ahora son muy buenas y que, desde luego, se deben a los chicos. Ante todo, hace hincapié en que ellos -como personas- son los que están haciendo que todo marche bien puesto que poseen un compromiso admirable hacia su trabajo, se animan amablemente a hablar con todo el que se acerca y en definitiva, generan una sintonía magnífica.

¿Te entra la tentación de ponerte a hacer piezas con ellos?

JS: A mi no. A Dani (su hijo de cuatro años) sí.



Imagen 151. Eloy fregando el espacio.

4. Casa Leibniz, que pudo estar en calle del Cerezo 17

Durante la última semana de marzo de 2015 y coincidiendo con la feria de ARCO, tuvo lugar en Madrid 'Casa Leibniz'¹⁵³. El proyecto consistió en una feria de arte planteada desde una perspectiva explícitamente *contemplativa* en la que unas pocas galerías¹⁵⁴ jóvenes del panorama nacional se dieron cita en el céntrico palacio de Santa Bárbara (calle Hortaleza 87), que alquila sus instalaciones para eventos muy diversos. En contra de la lógica acostumbrada en las ferias de arte, Casa Leibniz exponía obras de arte sin 'stand', y se esforzaba porque ellas funcionasen, distanciadas, en las instalaciones palaciegas. Además, algunos escritores¹⁵⁵ o autores de reconocido prestigio realizaron textos específicos (uno por autor y de una extensión no superior a un folio) para esta exposición. Cada texto se situó en una estancia, acompañando de esta manera a las obras instaladas, que no necesariamente pertenecían al mismo artista ni a la misma galería. El responsable de Espacio Valverde, Jacobo Fitz-James Stuart, impulsor de CL, presenta su proyecto con los siguientes párrafos:

Casa Leibniz reúne a un conjunto de artistas y galerías jóvenes en una exposición cuyo contenido, montaje y pensamiento invitan a la contemplación. Todo en esta exposición ha sido pensado para potenciar una de las cualidades más valiosas del arte: la capacidad de crear tiempo, otro tiempo. A los artistas de esta generación (1975-1985) los suelen denominar "emergentes", un término que no casa bien con un proyecto cuya voluntad, por el contrario, es descender a mayor profundidad. Integrados en la exposición presentamos textos de Óscar Alonso Molina, Miquel Barceló, Estrella de Diego, Marcos Giralt, Germán Huici, Javier Montes y Enrique Vila-Matas cuya función no es explicar, sino provocar conexiones poéticas, filosóficas o literarias que amplifiquen los contenidos que emanan de las propias obras. (...)

En discordia con Newton, la teoría del tiempo de Leibniz afirma que sin materia no hay sucesos y sin sucesos no hay tiempo. En ese sentido las obras de arte, en la medida que son sucesos, fabrican tiempo, otro tiempo. Pero fundamentalmente consideramos a Leibniz nuestro padre filosófico por su Monadología: las mónadas son unidades metafísicas autónomas, que por gracia de la

¹⁵³ <http://www.casaleibniz.com/>

¹⁵⁴ Galería Alegría, Galería Ángeles Baños, Espacio Valverde, Espai Tactel, Galería Javier Silva, F2 Galería, Múrias Centeno.

¹⁵⁵ Óscar Alonso Molina, Miquel Barceló, Estrella de Diego, Marcos Giralt Torrente, German Huici, Javier Montes y Enrique Vila-Matas.

armonía preestablecida se coordinan y son capaces de constituir un universo. Así nos sentimos los artistas y galeristas participantes aunque sin perceptible asistencia divina.

En Casa Leibniz cada artista ha sido seleccionado como una mónada de un conjunto armónico. Hay una filosofía secreta que envuelve esta exposición que se traduce en un modo de hacer particular. En ese sentido este proyecto se acerca al ideal de un matrimonio entre armonía y autonomía.

Avanzamos juntos hacia una estrella.

Gracias a la participación de la Galería Javier Silva en esta feria, pudimos llevar a cabo una crónica sobre la misma en la plataforma Nex Valladolid¹⁵⁶. Parte del interés de la misma reside en que emplea una estrategia de *ocultación* similar a la de la feria de la que habla. Del mismo modo que Casa Leibniz no se presenta como feria, sino como ‘exposición’, el artículo sobre el mismo no se presenta como ‘publicidad’ (publi-reportaje), sino como relato. Este doble filo de las prácticas creativas (cargadas de intención ‘profundizante’ y/o ‘utilidad’ relativamente soterrada), habrá sido la estrategia más empleada en prácticamente todo tipo de ‘iniciativa cultural’ contemporánea. Reproducimos la crónica a continuación.

La galería Javier Silva, en la madrileña semana de ferias |

Descendía por la estación de Alonso Martínez y al dejar atrás el frecuente concierto de heavy metal que se instala junto a las máquinas expendedoras, choqué con una pandilla de chavales –apenas siete, imberbes- que andaba quejándose de esos alaridos musicales: «-un poquito de bachata, es lo que pega», concluían. Compartí vagón y cinco estaciones con ellos. El trayecto sirvió para que los chavales hicieran una improvisada exhibición de flexibilidad y músculo, llevando a cabo dolorosas piruetas de barra de sujeción en barra de sujeción: daban vueltas sobre sí mismos, cambiaban ágilmente de peso y situaban el busto en perfecta horizontal respecto del techo. Me entusiasmó y no era maravilloso, pero el episodio ocurría tras una dilatada visita al proyecto Casa Leibniz, y reconoceré que mi sensibilidad se encontraba correctamente alterada.

¹⁵⁶ <http://nexvalladolid.com/casa-leibniz-que-pudo-estar-en-calle-cerezo-17/>

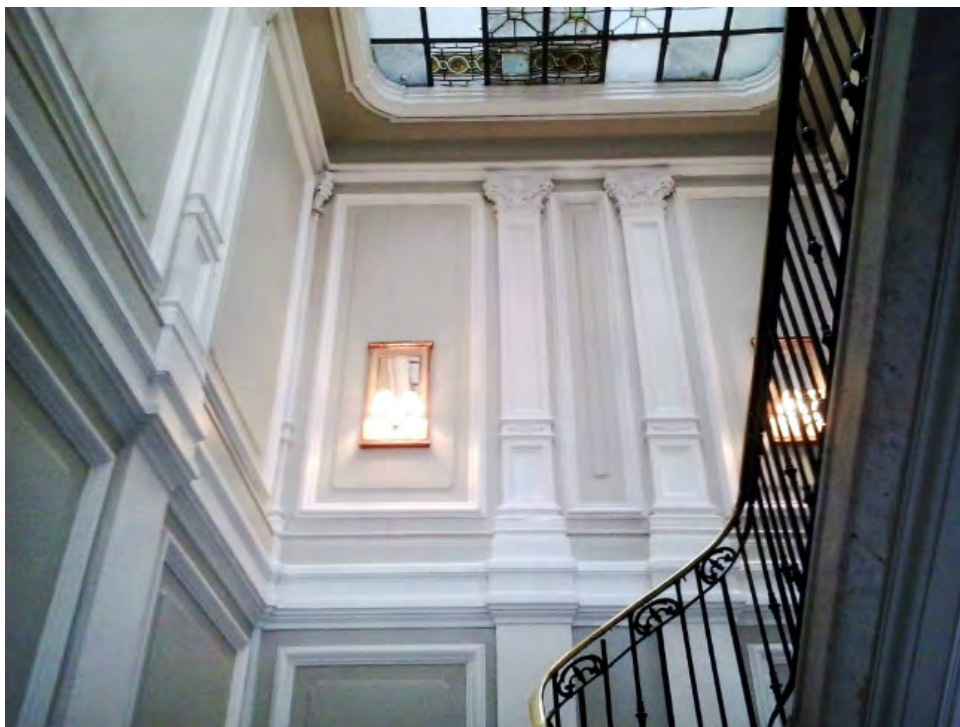


Imagen 152. Escalera interior Casa Leibniz.

CL funcionaba de una manera que iba a caballo entre la mansión del terror y la clásica visita a familiares lejanos. Este proyecto alquiló el Palacete de Santa Bárbara para colocar en sus estancias (semivacías) piezas hechas por artistas de hoy, y conjugarlas con textos de autores reconocidos, que además, hacían el favor de no pretender instruirnos. De las estancias quedaba el suelo de madera, espejos de salón, chimeneas, una escalera de mármol algo desgastada, vidrieras y lámparas de araña. Pero las paredes eran perfectamente blancas y convivían con permanente luz de media tarde, más ruido de terraza. Lo primero que decidí pensar, es que el empedrado del patio en la entrada no era otra cosa que un dispositivo para ralentizar el paso. Algo que Jacobo habría diseñado para hundir los pies de quiénes tragaban café, y así impedir que comenzaran la visita a maticaballos, como es habitual.



Imagen 153. Patio de entrada al Palacio de Santa Bárbara

Dentro, había espectros empeñados en rondar el edificio (con espectros me refiero a lo que escapa entre las conversaciones con algunos autores). Unos procedían de personas, mientras que otros eran textos. Sin establecer una grave diferencia entre persona y texto, destacaré la amabilidad de Saelia Aparicio, José Castiella, Diego Delas, Luis Vasallo y Salim Malla, quienes charlotearon conmigo todo lo que hizo falta sobre su trabajo. Nada más entrar a la izquierda estaban los dibujos de Sae, que son, en sí mismos, escultura a base de tintas. Unas reclamas sociales en clave humorística –sólidas- y, finalmente, bastante trágicas. Cerca, asaltaba la pintura de Castiella, que se mueve todo el rato. Ya en la planta superior, Diego había ocupado una habitación entera con su cuadro, sólo que éste se presentaba desgranado, y entonces eran palabras que animaban a cosas SPELL/SPELL. De la historia del arte sabemos que una primera disputa sobre representación se forjó entre uvas, cortinas y gorriones (Zeuxis vs. Parrasios). De ahí que en la estancia central Vasallo invocara esa necesidad ancestral en los grados del engaño, que permanecerá siempre. Finalmente, Salim fue capaz de hacer rodar –literalmente- sus piezas; pues se trataba de explicar que existe una pérdida en todo plano, que la información del atlas viene sesgada y se salta el conocimiento por las manos, que las conexiones trascienden más que las distancia, y que vale la pena tomar el autobús Circular para demostrarlo.

Pues gracias en parte a ese empedrado de la entrada, y en parte a los espectros que insistieron en rondar el edificio, fui capaz de crearme que, efectivamente, CL nos había fabricado “otro tiempo”.



Imagen 154. Correspondencias, de Salim Malla (2013), en una de las estancias

5. *cottage kilns*, textos para una exposición en CreaVA

5.1. Texto de sala

Londres era de madera y por eso ardió. Tras esto, la nación hizo de la ampliación del comercio del ladrillo una prioridad. Gran parte de ese desarrollo tuvo lugar en pequeños hornos instalados en los patios traseros de aldeas con abundantes fuentes de arcilla. En consecuencia, la producción de ladrillos pasó a ser una habilidad ordinaria de la vida campesina. La diversidad del origen de los barros con que se fabricaban, así como las variopintas prácticas de cocción, produjeron diferentes matices de rojo en las piezas resultantes. En este punto da comienzo el antropomorfismo; el color fue la primera invitación a pensar que los ladrillos poseían cualidades humanas.

Observa Clifton-Taylor que entre los ciudadanos, aquellas viejas mamposterías en las que los tonos rojos viraban al marrón o al negro, se describían como «el erosionado rostro de un anciano».[1]

Así pues, que un terrón de arcilla cocida llegue a contener cualidades humanas de índole ética, como ocurre con la “honestidad” o la “amabilidad” de ciertas paredes de ladrillos, se debe a aquellas deficiencias en la normalización industrial del ladrillo inglés. En sintonía con esa lógica, la exposición *cottage kilns* es engendrada a modo de horno, como un patio acondicionado a fin de llevar a cabo cierta manufactura anómala del material. Podemos pensar que los usos auténticos de las obras no se sitúen antes de su exposición, sino algo más tarde: durante su trasiego. Conscientes o no, con sus trabajos, Ricardo Suárez, María Tinaut, Andrés Carretero, Birikú Sistema, Magnífico Margarito y Eloy Arribas contribuyen a esto. Sus piezas no tienen porqué ilustrar un patio, aunque lo hagan, no tienen porqué hablar de hornos, aunque se pueda pensar que lo proponen, ni tampoco tienen porqué vincularse necesariamente a Londres, como uno que se detenga en la primera frase podría llegar a pensar que están relatando. Sin embargo, siempre es posible que la negación sólo haya sido otro tipo de provocación, y que realmente sí lo estén haciendo. A estas alturas, resulta incluso bastante probable que ninguno de nosotros haya decidido el nivel de lectura que quiera conceder a sus maneras de aparecer, a modo de sarpullido o de promesa, en el espacio de Pintaderas.

Caminando se establece un tipo de relación con el espacio, que pendula entre la violación y el respeto. A través de esto, el entorno se pliega de asombros, y por esa situación es sano concederles ciertos injertos, ciertas cosas raras que acostumbramos a llamar obras, y que si uno revisa con atención puede olvidar qué son. Finalmente, quién se encuentra a un cuerpo u objeto cuyas cualidades materiales discuten animadamente, agarra un remanente visual; lo disfruta. Entonces, el susodicho, (que podría ser usted mismo) inevitablemente se llevará unos residuos —cierta escolta espectral- de lo que ha visitado.

Siéntase bienvenido: calle Platerías 5, Valladolid.

Esther Gatón.

Valladolid, 2015

5.2. Reflexión sobre la exposición, a posteriori

Marta Álvarez dijo que *cottage kilns* trabaja en constantes desconciertos y que, de hecho, el primero lo arroja desde el propio texto de la exposición: “Londres era de madera y por eso adiós”. La mayor parte de ese texto fue escrito antes de elaborar nada más. Antes de saber qué trabajos formarían el proyecto, o qué personas entrarían en él. Por lo tanto, consistió en organizar aquellos valores que la exposición –dentro de sus posibilidades como parte de CreaVA, situada en Pintaderas y durante un mes- podría reclamar.

[El texto plantea que las alteraciones en los procesos normalizados de producción, producen aquellas modificaciones que sobre *el final* hacen ver, precisamente, su carácter humano. Concluyendo que gracias a alteraciones infiltradas, uno pueda revestir poéticamente una normalización.]

[Estas alteraciones son debidas a un funcionamiento autónomo, y normalmente juzgadas como *error*. Para ser eficaces, ellas el final que producen ha de ser válido, aunque cambiado.]

[Al hablar de procesos y normalización, el texto lógicamente está pensando la propia “forma de hacer” la exposición.]

Una vez armado, el texto se envió a los posibles participantes, utilizándose como elemento transmisor de algunos intereses, pero sobretodo, de un *tono*. Los invitados fueron reaccionando de forma amable y normalmente acompañada. Mediante diálogos con ellos sobre el espacio y sus injertos, cobró forma la exposición. Con todo en marcha, ese mismo texto se presentó como hoja sala o sistema de articulación en la expo. Así, el visitante de Pintaderas era enviado a un lugar de *reto*; el mismo que había habitado el participante antes de su acción. Puede afirmarse que “Londres era de madera y por eso ardió” no era otra cosa que un estetoscopio o una voz en off. A fin de cuentas: un aparato cuyo fin es escuchar sonidos internos del cuerpo, y objetivar los que sean más o menos relevantes. Marta ha escuchado *el desconcierto*, y le doy las gracias porque seguramente éste sea uno de los ruidos más oportunos dentro de *cottage kilns*.

Puesta a agradecer, lo hago inmensamente hacia Ricardo Suárez, María Tinaut, Andrés Carretero, Magnífico Margarito, Birikú Sistema y Eloy Arribas. Ahora podemos pensar que fabricaron exposición por medio de *desconciertos*, y en direcciones felizmente irreconciliables:

Ricardo Suárez partió su foto. Así es; en diagonal y a la mitad. Escogimos la primera y única fotografía que me envió como reacción al texto (cuestión de tajos y de posturas tajantes). Era una imagen desechada por su autor pero de aquellas que, por razones que normalmente no queremos explicar, cuesta más liberarse. Color para un experto del blanco y negro, y ubicación incómoda sobre el espejo del probador; presentando, no obstante, en una geometría que le es prácticamente connatural a su autor. No creo que la pieza de Ricardo sea una fotografía: es una caja de luz que nos sugiere -como la luz incandescente a los moscardones- “usted ya no quiere estar aquí”.

De María Tinaut situé tres lienzos sueltos que contienen representaciones de hogares en los que ha vivido, o que ha rastreado por la red. Se presentan procurando fundirles entre los carteles de oferta, el hormigón del techo y los adoquines de afuera. Las piezas –muy bien pintadas- refugian el melodrama que acompaña a todo acto heredero de la academia; de la acción dirigida. Por eso es significativo que durante su presentación, María reiterase el giro radical que había dado a su producción (desde esos cuadros), volviendo a trabajar hoy “como antes de entrar a la Facultad”.

Andrés Carretero introdujo dos planos utilizados para la ejecución del propio local Pintaderas donde se situó la acción. A01 describe su estado antes de ser remodelado en Junio 2014, y A03 presenta su estado en el proyecto de remodelación, en Junio 2014. Los documentos encajan -uno encima de otro- sobre una cruz negra adherida al graderío de Pintaderas; a las tablas donde se expone coquetamente la zapatería. Con esa violencia, *estado actual* aplasta tres espacios de tiempo y los clava bajo una misma mirada, que es la de la consulta.

Durante el tiempo que duró la exposición, Magnífico Margarito escribió ocho publicaciones en el blog. Sus textos exhortan reflexiones hacia nociones clásicamente conflictivas como la de artista, arte, los sistemas de producción propios y ajenos y todo lo que se sitúa alrededor. A través de referencias históricas, metáforas, literatura o experiencias personales (sino es todo ello lo mismo), Margarito discute consigo mismo y entre sus textos trastocando, cabreando e incluso divirtiendo mucho al lector interesado. Pienso que se trata de un personaje que decide mantenerse completamente ajeno y sin embargo observa, se empapa y a veces obsesiona por lanzar respuestas a situaciones de las que no quería formar parte. Es el comentario del público llevado a su momento extremo o, al fin y al cabo, aquello en lo que consiste un escritor.

Birikú Sistema instaló una proyección de imágenes autogenerativas sobre el escaparate que da a la calle Platerías (la más transitada). La proyección arrojaba formas geométricas y poligonales - bastante cautivantes- sobre un círculo translúcido. Un sensor con forma de mano invitaba a los transeúntes a entrar en el juego de modificar la apariencia de las proyecciones, vinculando entonces su paseo con el interior. Por otra parte, el hecho de que por razones de visibilidad la instalación únicamente funcionase por la noche, introducía una respiración en el local que hacía pensar en un tipo de bestia en reposo, o en una pecera.

Finalmente, Eloy Arribas lleva a cabo una producción que en sí misma es trabajo alterado y puesto a pelear entre sí. Sus piezas enredan materia natural e industrial en trazos impulsivos y lógicas realmente sangrantes. En Pintaderas apoyamos dos cuadros rectangulares sobre el suelo, que al rodearse de los coloridos productos en oferta, funcionaban como reflejo y condensación de los rincones. Además, a modo anómala bienvenida, una pequeña piedra del desierto en la que Eloy había incrustado pedazos de plastilina, brotaba sola el escaparate principal.

Todo lo que acabo de describir poco o nada tiene que ver con la lección de cada autor. Se trata de una lectura personal que advierte de la autonomía de cada trabajo, en una muestra necesariamente colectiva e integrada en un espacio de exposición de ropa y complementos. En el fondo, era preciso explorar para comprobar dicha autonomía, pues al visitar Pintaderas uno inevitablemente queda distraído con el propio local o con su contenido. En el escenario los objetos compiten ferozmente entre sí, engendrando una mirada rebotadora que toca todo el panorama sin permitirse frenar y densificarse, como a veces creemos que es correcto dirigirle a las piezas de arte. El entorno que es la tienda se impone /no hay pose de neutralidad/ pues las cosas alrededor de las obras son tan importantes como las obras, y de nuevo toda autonomía únicamente pertenece a una determinación del propio paseante por localizarla. Aparece ahí la evidente pero poco opinada conclusión, de que cualquier espacio sea válido para introducir objetos u acciones que tienen que ver con el arte. Siempre y cuando, por supuesto, ese espacio se esté efectuando en la centralidad del propio trabajo.

Valladolid, a 30 Marzo de 2015. Esther Gatón

“-El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas.

Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas sí están libres en él de la servidumbre de ser útiles”

BENJAMIN, Walter. (1980) “París, capital del siglo XIX. Luis Felipe o el interior”. En BENJAMIN, Walter. “Poesía y capitalismo. Iluminaciones II.” Madrid: Taurus, Pág. 183.



Imagen 155. ‘Halle’ de María Tinaut instalada en el espacio de Pintaderas.

6. *__parece una ficción a varias voces*. Entrevista a Jose Ignacio Gil, Juan González-Posadas, Andrés Carretero, Javier García y Juanjo Santos

A partir del análisis llevado a cabo durante el Capítulo I de esta investigación, decidimos llevar a cabo un rastreo de *los lugares* producidos en Valladolid; un pequeño proyecto que trató de vislumbrar ese *fondo* ajeno a ‘la fiesta del arte’. Este rastreo consistió en plantear un conjunto de preguntas de apariencia ingenua e intimidad pasmosa, a responsables de la ‘ebullición creativa vallisoletana’, así como a pensamientos discrepantes, sensibles a la ebullición. El documento fue publicado en el magazín nacional La Raya Verde el 18 de Junio de 2015, como ampliación de su número veinte ‘CITY LIGHTS’ bajo el título *Parece una ficción a varias voces*¹⁵⁷. Lo reproducimos a continuación.

«Tenemos todavía que acostumbrarnos a pensar el lugar, no como algo espacial, sino como algo más originario que el espacio; tal vez, según la sugerencia de Platón, como una pura diferencia, a la que corresponde sin embargo el poder de hacer de tal modo que “lo que no es, en cierto modo sea, y lo que es, a su vez, en cierto sentido no sea (...) así la exploración topológica está constantemente orientada a la luz de la utopía.»

Giorgio Agamben

Los cinco¹⁵⁸ participantes se escogen por su competencia para dialogar acerca de la potencialidad de comunidades o multitudes, de los mecanismos de construcción de la realidad y sus claves de

¹⁵⁷ http://www.larayaverde.org/ediciones/ediciones_11-21/La_Raya_Verde_20.pdf

¹⁵⁸ Presentación de los participantes:

José Ignacio Gil

Dedicado profesionalmente al periodismo, Ignacio Gil compatibiliza su dilatada trayectoria en el sector de la comunicación con su faceta artística basada fundamentalmente en la abstracción pictórica. Partidario de abrir la actividad cultural a nuevos circuitos, de forma simultánea impulsa como cofundador el magazine digital Nex Valladolid (<http://nexvalladolid.com/>), un proyecto editorial en funcionamiento desde 2013, donde su interés por el arte y la comunicación encuentra otro añadido lugar de confluencia. En este sentido, los artículos que firma prestan además especial atención a la emergente escena creativa de la ciudad, uno de los ejes principales de esta publicación orientada, como escaparate virtual, a estimular todo tipo de expresiones contemporáneas.

Juan González-Posada

Juan González-Posada M. nació en Valladolid, donde vive actualmente. Estudió Medicina en la Universidad de Valladolid. Fue Coordinador cultural de la Fundación Municipal de Cultura del Ayuntamiento de Valladolid, desde su creación en 1983. Director General de Promoción Cultural de

espectáculo, de una radicalidad democrática de lo local, así como de la relación de retro-abastecimiento entre la legitimación de la institución por medio del arte, y la legitimación del arte por medio de la institución.

Teniendo en cuenta dicha competencia, los participantes son invitados a reaccionar frente a catorce enunciados, vinculándolos con Valladolid. El conjunto propone un texto que esquivo la entrevista entendida como proceso para llegar a soluciones o dar respuestas, y presente párrafos que *rastreen lugares*. Se persigue así leer la *producción de diferencias* que está contenida en relaciones subjetivas pero informadas con la ciudad. Finalmente, la propuesta elabora una

la Junta de Castilla y León durante un año (1984-1985). Creador entre otras cosas de la Muestra Internacional de Teatro de Valladolid, de la editoriales *Un angel mas* y Cuatro ediciones, además de los debates en la llamada *edad de oro* de la Casa Revilla de Valladolid, donde pudieron verse y escucharse las voces de los grandes intelectuales españoles de la segunda mitad del siglo XX español. Durante 7 años trabajo para la Fundación "La Caixa". En 1996 creo junto con un grupo de personas de Valladolid, la asociación DDOOSS de amigos del arte y la cultura de Valladolid (www.ddooss.org). También fue Director de Comunicación y Desarrollo del Museo Patio Herreriano antes de su apertura en 2001 y durante casi dos años. Actualmente es Director de Museos y Exposiciones en Ayuntamiento de Valladolid, y Coordinador del proyecto europeo CreArt (www.creart-eu.org), Red de Ciudades para la Creación Artística, un proyecto de cooperación cultural europeo para la promoción de la creatividad artística, en el que participan 13 ciudades e instituciones europeas, y cofinanciado por la Unión Europea. Es *Chevalier de les Arts et les Lettres* de Francia desde 1987.

Andrés Carretero

<http://andrescarretero.net/>

(Valladolid, 1986) es arquitecto y escritor. Desarrolla una práctica indisciplinada entre el arte y la arquitectura, con bases en la teoría crítica y la filosofía política. Su trabajo ha podido verse, entre otros sitios, en la Trienal de Arquitectura de Lisboa, Museo Nacional Reina Sofía, Toolbox / FabLab Turín, Matadero Madrid, Goethe Institut, Círculo de Bellas Artes, Museo Patio Herreriano

Javier García

Inquieto. Entre otros afanes, colabora con la galería Javier Silva en tareas de comunicación, programación, comisariado y definición de proyectos. También es patrono y miembro activo de la fundación entretantos, centrada en temas relacionados con la participación, la sostenibilidad y la creación de redes. Para saber más sobre su actividad y proyectos, una posible puerta de entrada es ésta. <http://www.todocambia.com/>

Juanjo Santos

<http://www.juanjosantos.com/>

(Valladolid, 1980) lleva a cabo labores de curaduría, crítica de arte y educación. Es columnista en la revista digital Arte y Crítica, y colaborador en revistas especializadas en arte contemporáneo de carácter internacional, Artnexus, Arte al Día, Artpulse, Hyperallergic, Lápiz, A*Desk, Arte y Crítica o Dardo Magazine y editor en Arte al Límite. Ha participado en la publicación del libro "Curaduría de Latinoamérica, 30 exposiciones" con la editorial Metales Pesados. Ha llevado a cabo residencias en Espai Colona (Barcelona, España), Matadero (Cochamba, Bolivia) y Kiosko (Santa Cruz, Bolivia). Ha sido profesor en los centros de Universidad UNIACC, Museo de la Solidaridad (Chile), Universidad del Desarrollo, Colegios SIP (Chile), Universidad Diego Portales así como conferenciante y organizador de otros encuentros en universidades de Chile, Nicaragua y España. Como comisario, recientemente se ha encargado de las exposiciones "12ans après" de Elina Brotheurs en a3bandas (Galería Cámara Oscura, Madrid), "Descolona" en Espai Colona, "Cuadernos Presentes" en Casa en Blanco (Chile), "Instantáneas de un viaje en tren" de Isidoro Valcárcel Medina, en el Centro Cultural de España en Chile, "Viva Chile, mierda" del colectivo PSMJ en Galería Metropolitana (Chile) y "Selección española" en el Museo de la Solidaridad, Chile. Tras un largo período fuera de Europa, Santos ha regresado a su ciudad natal por unos meses, durante los que mantiene en marcha su actividad como agente cultural. Es en este período durante el que responde a las preguntas de "___parece una ficción a varias voces".

investigación global, en el sentido de que su diálogo pueda ser efectivo en individuos completamente ajenos a la urbe. / Esther Gatón.

I

Una cualidad imprescindible a destacar sobre una cena como plan.

Jose Ignacio Gil: La duración (espontánea) de la sobremesa.

Juan González-Posadas: *Parece una pregunta que se realiza cuando estás buscando trabajo en una multinacional.*

Depende de multitud de factores y de la idea de plan a la que nos estemos refiriendo. Pero en cualquiera de los casos, creo importantes: interés, sinceridad, empatía, inteligencia. Y una llamada al móvil a los 30 minutos, que pueda servir para que el plan continúe o finalice.

Andrés Carretero: Una larga sobremesa en buena compañía, acompañada de alcohol y diálogo. Una epifanía.

Javier García: Los comensales se aprecian y admiran. Tienen ganas de verse. Comparten intereses comunes y también divergentes. Tienen cosas que escucharse, que requieren intercambio y tiempo para poder expresarse con profundidad. Pueden reírse de sí mismos tantas veces como sea necesario. Quizá les gustaría hacer algo juntos pero no saben qué o no están seguros. Son generosos. Son apasionados.

Juanjo Santos: Reflejos. Mentales. Si se quiere acompañar con reflejos por fuera de la cabeza -en el pelo-, también. Y dominar las características de los Ribera de Duero que sugiera el camarero.

Realice un relato detallado de una calle o plaza escogida. ¿De qué forma podría ser famosa? ¿Le gustaría que lo fuera?

JIG: Plaza del Viejo Coso. Rodeada del caos estético que caracteriza la ciudad desde la inefable depredación urbanística de la pasada década de los setenta, sobrevive como testigo de otro tiempo este octógono arquitectónico construido en 1833 como recinto taurino. Aunque en los ochenta la plaza fue rehabilitada para edificio de viviendas, este espacio público con fisonomía de corrala se mantiene como oasis de quietud en medio de la hostilidad urbana. La sombra de sus árboles la disfrutaban los vecinos y un flujo de transeúntes que no altera su tranquilo biorritmo. Rincón sorprendente y necesario, su modesta fama radica, precisamente, en no tenerla. Que siga así.

JGP: Cualquier calle de Manhattan. Si es la zona de la 5th Ave dónde está la Neue Galerie, con las perpendiculares de la parte baja, que van al Central Park, mejor. Pasear, comer una tarta de chocolate en la Neue, leer en el parque...

Estas calles no necesitan ser famosas, ya lo son. Los museos, las tiendas, las casas, las aceras... las hacen maravillosas.

Y si fuera otra calle, de otra ciudad, depende de la calle o plaza, y si el motivo sea personal, social, profesional... Es diferente una calle de Venecia que una de París. Y las dos pueden ser bellísimas.

Si fuera una cuestión muy personal, creo que intentaría que fuera famosa para un pequeño grupo.

Si el motivo es social o profesional, su proyecto de difusión estaría en función del interés o intereses de la propuesta, de manera que cada caso debería tener su plan. Dependiendo de cada caso, actuaría de manera diferente.

AC: 1). "dio el regimiento otros quince pies para los pilares de la torre, ante Domingo de Santa María. Anno 1502" [AHN, *Clero*, Libro 16, 711, f. 47 v] 2). X. 3). No.

JG: Famosa no exactamente, sí un lugar único para las personas que la habitan y especial para las que la transitan. Para las que viven allí lo cotidiano pero también –con cierta periodicidad no del todo clara- lo imprevisto. El lugar es abierto pero también, de alguna forma, tranquilo; invita al encuentro y la conversación. Hay cerveza, vino o café. Es fácil encontrar a quién quieres ver. Y también conocer a otros. Sabemos que los forasteros se sienten bienvenidos, aunque los anfitriones cambian. En verano se escucha música –ocasionalmente- saliendo de algún balcón. Hay bancos para sentarse o tumbarse a descansar. Los niños juegan a nada en particular.

JS: Años sesenta, calle Santo Domingo de Guzmán. Es de noche, y en un inmueble de esa calle, que conserva su anatomía medieval, frente al Convento de Santa Catalina de Siena, se escuchan ruidos infernales y golpes secos. Nos introducimos en esa casa. Unos jóvenes bailan frenéticos en un guateque improvisado. Juan Carlos es uno de los hijos de Isabel y Ernesto, dueños de la casa, inconscientes de la fiesta y de las marcas que estaban dejando los tacones que María Jesús, novia de Juan Carlos, llevaba, como toda adolescente. Estaba dejando el suelo de madera como un coladero. Eso ocurre dentro del hogar, en el primer piso, frente al convento, refugio de unas monjas escandalizadas con ese sonido diabólico. Era el grupo favorito de María Jesús. Sus satánicas majestades, The Rolling Stones. Unas décadas después, y con varios guateques de por medio, nacería yo de aquella pareja, Juan Carlos y María Jesús. En eso pienso cuando recorro Santo Domingo de Guzmán, una de las calles más bonitas de Valladolid. Así que, para mí, es famosa.

¿Tiene una corazonada acerca de cómo va a desaparecer esta ciudad?

JIG: Esta ciudad, como todas, desaparece cada noche. Por ahora, también continúa despertando cada mañana.

JGP: No, no la tengo aunque muchos intenten cargársela, que no cambiarla. Tengo el deseo – desde hace muchos años- de cambiar culturalmente esta ciudad, y creo que no sería tan complicado. Sí, lentamente (por desgracia). Con subidas y bajadas, pero con una idea clara de modernización cultural. Para ello creo que sobran algunas personas y faltan otras. Pero se puede hacer. En algunos momentos casi lo conseguimos. Pero siempre aparece algún /a estúpido /a. Es parte de la vida.

AC: Continuando así:

"Mientras los Tassos se aproximaban, un último pensamiento irónico cruzó la mente de Hendricks. Se sentía un poco mejor al pensar en ello. La bomba. Construida por la Segunda Variedad para destruir a las demás variedades. Construida con esa sola finalidad.

Ya estaban diseñando armas para atacarse unos a otros." [Philip K. Dick, *Segunda Variedad*]

JG: Por aburrimiento y previsibilidad. Quizá por asfixia. O por huida de los justos, hartos de no encontrar eco.

JS: Va a morir de vieja. Una muerte tranquila, pacífica, en la cama. Si el alcalde León de la Riva continúa sin hacer políticas para que los jóvenes se queden, la población seguirá envejeciendo. Para cuando llegue el meteorito ya no quedará nadie en Valladolid para dibujar unas pancartas de bienvenida.

Tres cosas que tienen en común los primeros días de la semana cuando se vive aquí.

JIG: No identifico nada sustancial que diferencie la actividad de la ciudad unos días de otros.

Cuando creo identificarlo, cambia de día.

Cuando cambio de día, deja de identificarlo.

(No es un juego de palabras, es realmente la sensación que me produce esta ciudad)

JGP: Trabajo, ganas de hacer, paciencia.

AC: Con seguridad, una: las dos últimas letras de sus nombres.

JG: Todo depende de todo. Pero lo intento:

Un esfuerzo por rescatar lo que se salvó del último afán.

La constatación de que todo sigue igual que el viernes.

La necesidad de volver a explorar un espacio que aparenta estar vacío de posibilidades.

JS: No hay pescado fresco, nos recuperamos de la pulmonía que hemos cogido en el Zorrilla, a las diez de la noche no se escuchan pisadas en la calle (ni tacones lejanos).

Si realmente pudiera, ¿qué cambiaría del modo en que recibió su educación? ¿En qué lógica aprende hoy?

JIG: Hubiera incorporado las nuevas tecnologías. Hoy procuro aprender en el espacio que queda fuera de lo virtual.

JGP: Dice Emilio Lledó que “una educación manipulada pretende deteriorar nuestra mente” Coincido con él cuando comenta que “estamos ante una crisis de la mente, de nuestra forma de entender el mundo”. ¿De qué servimos a este mundo si no sabemos pensar, si no tenemos sentido crítico, si no sabemos ser libre intelectualmente?.

La solución no la veo más que en la cultura y en la educación. Cultura entendida como educación en la libertad, en la verdadera sabiduría... Dicho esto, podemos seguir el mismo camino emprendido por la Institución Libre de la Enseñanza a finales del XIX e inicios del XX, y recordar las palabras y las obras de Francisco Giner de los Ríos y a muchos de los intelectuales, cuyas reflexiones sirven también hoy para aprender.

AC: 1). Como la infancia es la verdadera imagen de la potencialidad, preservándola. 2). Buscando y sabiendo reconocer quién y qué, en medio del infierno, no es infierno, y haciéndolo durar, y dándole espacio.

JG: Incluiría más intercambio. Más contacto con la gente de ahí fuera. Más ocasiones para ser creativos. Más trabajo fuera de los muros del centro. Menos muros en general. Más preguntas. Menos respuestas. Más humildad. Más transversalidad y horizontalidad. Más ocasiones para sentirse inspirados y/o poder inspirar a otros. Menos contenidos y más investigación-reflexión-acción. Más aprendizaje emocional y social. Más profundidad. Mayor intensidad.

No tuve deberes ni nada que se le pareciera hasta bien mayor. Así que por ahí bien, afortunado.

Hoy lo que aprendo lo hago por admiración, asombro, extrañamiento, empatía, escucha, inspiración, auto-observación y reflexión. Y el arte es para mí una inagotable fuente de todo ello. Cuanto más te acercas, más te ofrece.

JS: Práctica, y teóricamente, casi todo. Principalmente a pensar de forma autónoma. Por concretar, en el colegio La Salle, el maltrato físico que infringían curas, ex - curas, y nunca curas.

II

Diga algo concreto que haya deseado hacer cerca de su residencia desde hace tiempo y señale los factores (extra-personales) que le hayan impedido hacerlo.

JIG: Me gustaría que fueran posibles nuevos espacios híbridos relacionados con el pulso creativo de la ciudad donde puedan confluir -como en la vida misma- actividades diversas que el actual sistema de licencias administrativas dificulta o impide. La reglamentación debería adaptarse para favorecer los cambios positivos de una sociedad dinámica.

JGP: Plantar en la calle donde vivo árboles, y quitar el tráfico incluido el de bicicletas. Instalar pequeñas y grandes fuentes. Flores y pájaros, jardines, bancos, un pequeño kiosco de música,... Cambiar el nombre de la calle por la de Humanismo, y que la travesera se llamara de la Institución Libre de la Enseñanza, entre la plaza de Aristóteles y la de la Libertad.

¿Qué lo impiden? No proponerlo, pensando – acertadamente creo- que no me harían caso ya que estas bellas utopías no son posibles. ¿O sí?

AC: 1). Arquitectura. 2). Crisis: un instrumento normalizado de gobierno.

JG: Celebrar verdaderamente. En el sentido menos banal de la palabra. No existen las condiciones o razones adecuadas. Al menos por el momento.

JS: Ir a ver la Iglesia de Wamba. Siempre que voy está cerrada. Así no va ni dios.

Destaque un logro político del que usted no forme directamente parte. ¿Y el mayor valor en una amistad con la que se convive?

JIG: En Valladolid me parecen destacables algunos acontecimientos que hacen atractiva la ciudad, como la Seminci y el Festival Internacional de Teatro y Artes de Calle. El valor de la amistad es hacer atractiva la vida.

JGP: El mayor logro político del que yo no he formado directamente parte: la conquista de la libertad a lo largo de los siglos.

El mayor valor de una amistad: respeto, tolerancia, responsabilidad, honradez, amor.

AC: 1). La autoconsciencia política, agonística y partisana, recuperada por una nueva generación. 2). La igualdad.

JG: Persiguiendo hilos comunes, y si me evitaran el '*del que usted no forme directamente parte*', respondería con la palabra complicidad a ambas cuestiones. Complicidad que implica una comprensión mutua y también compartida y conseguir mantener las ganas de estar o hacer cosas juntos pese a todo, logrando salvar decepciones y distancias personales.

JS: La ciudad está limpia. La confianza.

El recuerdo más valioso y el más doloroso, en relación a la vía pública.

JIG: El más valioso, el espectáculo efervescente de la calle. El más doloroso, su frecuente imposibilidad.

JGP: Recuerdo más valioso: los grandes profesores, artistas e intelectuales que he conocido.

Más doloroso: la falta de respeto, de tolerancia, de responsabilidad, de honradez. La mentira, la falta de compromiso, de pasión. La falta de libertad.

AC: Recibir una sólida educación *pública* para asistir después a su sistémico desmantelamiento y mercantilización.

JG: Los más valiosos tienen que ver con el encuentro, en sus más diversas acepciones. El de dos personas y también, en ocasiones, el de un esbozo de comunidad confiada en que puede llegar a construir algo mejor, antes de que llegue la fricción o el desencanto.

Corta visión la de quienes entienden la ciudad como un lugar para comprar y vender.

Los más dolorosos, con la violencia. También, en ocasiones, con la injusticia manifiesta o la falta de empatía o la ausencia de tolerancia o la mezquindad.

JS: El más valioso cuando me magreaba con mi novia Beatriz en el portal de su casa, y en los parques, como el Campo Grande. El más doloroso, también en el Campo Grande, un día, cuando tenía unos 13 años y, escalando la parte de rocas de la cascada, me hice un esguince en el tobillo. Mis amigos me llevaron a caballito a casa pero accidentalmente (de verdad) le pegué un mordisco en la cabeza al que me llevaba (el hermano de Carlos). Empezó a sangrar. No podían conmigo y finalmente un desconocido me tuvo que llevar en brazos hasta mi casa.

¿Tiene Valladolid una "ciudad madre"? ¿Cómo se siente respecto a ella? Y entonces, en relación a las urbes, ¿qué puede significar *herencia*?

JIG: Entiendo como "ciudad madre" su propio pasado, respecto al cual la actual Valladolid ha quedado desdibujada. La herencia establece el punto de partida. Convertirlo en punto y seguido o en punto y aparte depende de la ciudadanía. En Valladolid conviven –también compiten– las dos tendencias, con resultados desiguales, contradictorios e imprecisos respecto a la realidad presente y a las posibilidades de futuro.

JGP: No la tiene, ni la debe tener. Pero debería tener muchas referencias y ejemplos que la sirvieran para ser una buena ciudad

AC: 1). Madrid. 2). Interpelado. 3). "La oscura y silenciosa ruta de afectos y taras, de malentendidos y frustraciones que comporta la oscura travesía de la noche familiar, la maligna sucesión de padres e hijos." [Vila-Matas, *Dietario voluble*]

JG: De ser sería Madrid, con quién comparte ciertos rasgos, cierta *castellanidad*, cierta historia compartida. Pero no sé si es madre o madrastra. Ella es una ciudad sin duda poliédrica donde las haya. Sus mejores caras nos aportan ideas, energía e inspiración –algo muy patente en los últimos tiempos–, pero en su dimensión más cerrada y oscura creo que nos aburre y absorbe y harta y agota a muchos. Ocurre lo mismo con la herencia: hay cosas para recordar, celebrar y honrar; otras sería casi mejor olvidarlas si no fuera injusto en términos de empatía con los que las sufrieron en primera persona.

Ojalá lo identitario vaya dando paso a *la comunidad que viene*.

JS: En algunos aspectos Madrid. Al principio me fascinaba/asustaba, ahora me siento como en casa. Herencia son atributos que están en el ADN de las ciudades desde su fundación, características que van desapareciendo de generación en generación.

III

Dos frases peyorativas utilizando el adjetivo *cultural*, y una positiva utilizando *frágil*.

JIG:

IVA cultural (oxímoron).

Política cultural (oxímoron expandido).

La dureza es frágil.

JGP: Peyorativas: "Cuando oigo la palabra cultura, saco la pistola". "Cultura, para qué."

Positiva: "intentemos mantener el mayor grado de honestidad, en medio de este frágil equilibrio en el que vivimos".

AC: 1). Una expresión: *política cultural*. 2). "*frágil*: 3. adj. Dicho de una persona: Que cae fácilmente en algún pecado, especialmente contra la castidad". [DRAE]

JG: No son dos ni son peyorativas, pero es lo que aparece sin necesidad de rebuscar o forzar. Impotencia cultural. Un término repetidamente leído el pasado verano en las calles de Évora.

Somos fuertes porque aceptamos ser frágiles.

JS: Presentamos el programa cultural de las fiestas de Valladolid.

En época de crisis hay que recortar las partidas culturales.

Lo frágil es más valioso, porque se puede romper.

Complete: ojalá tuviera alguien con quien compartir...

JIG:... siempre.

JGP: Ya comparto lo que quiero compartir.

AC: Una conversación como esta.

JG: Más o menos tengo la suerte ahora de tener con quien compartir, en diferentes formas, la diversidad de inquietudes que me habitan.

Lo que está por llegar en este momento sería de un orden menos confesable aquí. O imprevisible. En palabras de Wolf Vostell, «son las cosas que no conocéis las que cambiarán vuestra vida».

JS: Un lechazo en Fuensaldaña.

Cuenta algo que ya le guste de este cuestionario y escoja: ¿aperitivo o merienda?

JIG: Siempre me han divertido los test psicotécnicos. Aperitivo... porque queda la merienda.

JGP: Me hace pensar. Siempre aperitivo.

AC: 1). La mezcla de política y amistad, en sintonía con la corrupción contemporánea. El intento por teorizar desde lo subjetivo, buscando una forma crítica. 2). Aperitivo.

JG: Siento ya interés por conocer las respuestas de mis contertulios.

Aperitivo, sin duda. Parece más abierto a lo que pueda llegar. Aunque creo recordar que la merienda era antaño el preludio del juego o su interfase. Hoy la percibo más como un espacio casi inexistente.

JS: Las preguntas son originales. Merienda.

¿Hay algún aspecto de la rutina que te parezca demasiado serio como para hacer una broma al respecto?

JIG: No conozco mejor rutina que el sentido del humor. En el supuesto de que sigamos hablando de Valladolid, también.

JGP: Jamás me acostumbraré a la rutina. Acostumbrarse es como estar muerto.

AC: No.

JG: No. Aunque cierta precariedad –cuando se convierte en rutina- se sobrelleva con dificultad en según qué periodos.

JS: No.

Comparta un problema de multitudes y formule la pregunta necesaria para abordarlo con pragmatismo.

JIG: Las redes sociales. ¿Quién se apunta a tomar unos vinos?

JGP: La pobreza, la desigualdad, la falta de libertad.

¿Cuál es la causa de que las crisis económicas, políticas y sociales generen una mayor pobreza y desigualdad, más falta de libertad, y menor atención a la cultura, la educación y la sanidad?

AC: “Nunca plantean la que para mí es la pregunta política más importante: ¿Cómo se convertirá la multitud en sujeto político?” [Chantal Mouffe entrevistada por Elke Wagner. Traducción al español en *Pensar desde la izquierda*].

JG: No encontramos el lugar o el soporte.

¿Qué otra cosa tenemos que poner en juego para avanzar hacia donde queremos?

JS: Que la democracia no es real. ¿Cómo se puede desarrollar un sistema gratuito y accesible para que la gente pueda votar todas las decisiones que le incumben?

7. Rhico aparece en la plataforma experimental intransit

En Octubre de 2015, Esther Gatón participó como artista en el laboratorio intransit ¹⁵⁹. Intransit es una plataforma autodenominada de ‘formación experimental’ que espera plantearse para acoger a personas y colectivos relacionados con los diferentes ámbitos de la creación, la investigación y la producción de arte. En la práctica, intransit selecciona a una veintena de artistas (a través de un proyecto específico para la convocatoria) y les hace convivir durante una semana. Esos días están cargados de actividades (charlas, presentaciones y entrevistas) en torno a lo que la iniciativa considera de especial relevancia ‘artística’ en ese momento.

En la que era su cuarta convocatoria, intransit solicitaba a sus artistas seleccionados que no presentasen ‘obra finalizada’ sino un proyecto que pudiese ‘evolucionar’ durante la semana que duraba el laboratorio y en torno a la cuál debían proponer una actividad colaborativa para el resto de los asistentes. Javier Duero¹⁶⁰, impulsor del proyecto, anunció que las claves más repetidas durante el desarrollo de esta convocatoria fueron ‘retorno social’, procomún, colaboración... Dejando de lado la popular preocupación por el ‘mercado’ que había dominado los debates de las primeras ediciones. Dicha ‘falta de interés’ puede comprenderse bien como la conciencia sobre la práctica imposibilidad de ‘rentabilizar’ nuestro trabajo, o bien como un incremento espectacular de la ‘moralidad’ y generosidad en las nuevas generaciones de artistas. Ambas posibilidades fueron tenidas en cuenta.

Frente a la propuesta de intransit, presentamos *El previo a la estancia civilizada*, que fue descrito en sala con el siguiente párrafo:

¹⁵⁹ www.intransit.es

¹⁶⁰ Figura muy activa dentro del panorama cultural madrileño durante estos años. Autodefinido como ‘productor cultural’, interesado en las interrelaciones entre arte, arquitectura, geopolítica y ecología. https://twitter.com/duero_javier

Propuse instalar varias piezas que presentasen un *aspecto* y una *distribución* propia del mobiliario, intervenidas con minuciosos *dibujos*. Los trazos deberían actuar en los recovecos más inapropiados de esas cosas *parecidas* a muebles. Desde ese sitio, podríamos haber pensado que la artesanía fuese consecuencia de una exploración gamberra, o que todo acto subversivo necesitase contener, en sí mismo, cierta dosis de maestría. Hoy, esta idea toma forma en una carretilla porta-siluetas y en planos sobre esas siluetas. Me dedicaré a dibujar posibilidades para las cosas parecidas a muebles esperando, no obstante, recibir algún brote de *vandalismo* o *colaboración artesanal* por parte de compañeros y paseantes de intránsito. La producción se enmarca dentro de la empresa de mobiliario Rhico, que mantiene una sección aplicada a la concepción y fábrica de piezas que propongan lo que es casi un patio de recreo; *lugares* para la improvisación. Como en una *aventura selvática*, se procura diversidad biológica, climatología de extremos y desorientación.

Mediante este relato, lo que se introdujo en la plataforma de legitimación intransit, fue uno de los productos realizados en la sección *Jungla* de la empresa Rhico. Consistía en tres piezas de madera con formas absurdas, sobre las que se pretendía llevar a cabo un dibujo, y su colocación dentro de una ‘carretilla específica’. Estas piezas se acompañaban de unas hojas en las que se reproducía la silueta de cada pieza de madera, de manera que diferentes propuestas de ‘dibujos sobre las mismas’ podían ser esbozadas durante el laboratorio. Como era de esperar, prácticamente nadie participó. No obstante, esta pieza de Rhico es ya –de una forma *inequívoca*- un proyecto artístico.

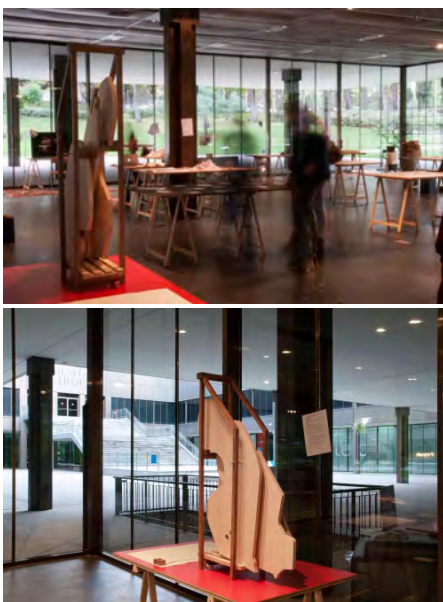


Imagen 156. Nuestro proyecto dispuesto en la mesa asignada durante el laboratorio intransit, en la Sala Jardín del Museo del Traje, Madrid.



Imagen 157. Detalle de la carretilla presentada en intransit, sellada con la identidad corporativa de la empresa.

8. Crónica de dos exposiciones decorativas y simultáneas

«Hace mucho tiempo que no nos veíamos dijo Daisy, su voz lo más natural posible, como si nada pasara.»¹⁶¹

Texto publicado en Brigada Mixta#1. Editado por Marta Álvarez Valladolid 2016

Coinciden al final de esta primavera las exposiciones *El Gusto Moderno Art Déco en Paris 1910-1935*, en la fundación Juan March de Madrid, y *La Belleza del Modernismo*, en la sala municipal de exposiciones La Pasión de Valladolid.

Pese a referirse a capitales diferentes (Barcelona y París) y a épocas algo distantes (finales del s. XIX y principios del s. XX), ambas exposiciones encajan en un mismo gusto. Es decir, sin duda complacen al mismo perfil de espectador y por esa razón se encuentran ubicadas en una zona urbana similar: en los centros no monumentales (no-turísticos) y de corte clásico de las ciudades de Madrid y Valladolid.

El gusto, ya se sabe, es un código moral. Y por esta razón, al tiempo que estas exposiciones complacen a unos, desagradan a otros. O peor: otros las toleran con declarada indiferencia. Las previsibles reacciones proceden de una -muy- gratuita adjetivación asociada de al art déco: hedonismo, ornamentación, frivolidad, lujo, belleza de lo cotidiano, vanidad, sofisticación... Componiendo finalmente el monigote de florituras, cava y pelo a lo *garçon* frente al que, en la idiosincrasia de opuestos en que con/vivimos, parece que únicamente se pueda estar en contra o a favor.

Rechazo esa idea; por insípida. La época pre-vanguardista así como el contenido de aquel contexto de entreguerras, son inmensamente más potentes de lo que hemos podido leer en ningún folleto. Hay, en el recorrido de ambas expos, un conocimiento latente donde verdaderamente reside la vigencia de aquellos años hoy: equiparan la importancia de un cuadro con el de una silla, ciertas paredes o fondos se recubren en

¹⁶¹ *The Great Gatsby*, Francis Scott Fitzgerald. Estados Unidos, 1925.

tonos vehementes sin otro motivo que el de la *ambientación*, no se duda en priorizar los efectos lumínicos sobre la transparencia, y de algunas piezas se expone únicamente una parte; una sección. En otras palabras, la *forma* se reconoce como ensayo.

No por casualidad, era entre esas formas donde Loïe Fuller respondía permanentemente en negativo a la pregunta sobre si era o no una bailarina¹⁶², o donde Antoinette Kampf sabotó la fiesta de presentación en sociedad de sus padres, arrojando de manera impulsiva las invitaciones al Sena¹⁶³. Por supuesto, fue la «música amarilla de cóctel» lo que condujo al trágico final de *El Gran Gatsby*¹⁶⁴ que, en contra de la interpretación habitual, no trata del declive de una época sino de su funcionamiento.

Sin embargo, cabe plantearse con qué objetivo se relaciona uno con el pasado; qué espera obtener de él mientras lo está visitando. En este punto, recuerdo el *punctum* (el filete atravesando la escena circense que desencantaría a Mallarmé¹⁶⁵) que me hizo trizas todo el artificio memorial distribuido por la Juan March. Se trató del cordel que, a modo de conserje aburrido, mustio y mohíno, nos impidió acercarnos

¹⁶² Sommer, Sally R. (1975). *Loïe Fuller* en *The Drama Review Post-Modern Dance Issue*. Vol 19 N°1 T-65 (pág. 54). New York University / School of the Arts.

¹⁶³ «Antoinette no se había movido. A causa de la oscuridad sólo veía dos sombras borrosas, y alrededor el Sena negro y lleno de reflejos. Incluso cuando se besaron, adiviné más que vio la flexión, una especie de blanda caída de un rostro contra el otro, pero se retorció las manos como una mujer celosa. Con el movimiento que hizo un sobre escapó y cayó al suelo. Tuvo miedo y se apresuró a recogerlo, y en el mismo instante se avergonzó de ese miedo. ¿Qué, siempre temblando como una niña? No era digna de ser una mujer. ¿Y esos dos que seguían besándose? No habían separado los labios... La embargó una especie de vértigo, una necesidad salvaje de desafío y de hacer daño. Con los dientes apretados, agarró los sobres y los estrujó, los rompió y los lanzó todos juntos al Sena. Con el corazón ensanchado, los contempló flotar contra el arco del puente. Luego el viento acabó por llevárselos río abajo.»

Némirovsky, Irene (2006). *El Baile*. (pp. 54-55) Barcelona: Ediciones Salamandra.

¹⁶⁴ *Ibid* 1.

¹⁶⁵ La escena que vive y cuenta el poeta tiene lugar dentro de la «atmósfera de esplendor» del pequeño teatro de las Prodigalités un «lugar absoluto» donde el ingenio de un payaso lograba toda clase de piruetas de un enorme oso. un «lugar absoluto», porque así confiesa haber vivido el poeta ese pequeño y modesto teatro en el que la peligrosa cercanía entre el payaso y el feroz animal dejaba a la audiencia sin respiración. De pronto, «se rompió el encanto, fue cuando un trozo de carne, desnudo, brutal, atravesó mi visión», alguien había premiado al oso que se apoyó naturalmente en sus cuatro patas para husmear el pedazo sangrante: «su abyecta cena». La irrupción de la cruda realidad dio al traste con el encanto del artificio.

Stéphane Mallarmé, *Un espectáculo interrumpido*, 1875.

Fernández-Polanco, Aurora (2012). *Ver a distancia* en *Arte Actual, Lecturas para un Espectador Inquieto* (pág 42). Editorial Comunidad de Madrid.

más de la cuenta a dos nobles sofás forrados de cuero castaño. Los sofás estaban ahí para pudrirse venerablemente bajo nuestra apartada contemplación. A partir de esa insatisfacción, comprobé que en *El Gusto Moderno* los vestidos se presentaban apolillados, la cubertería oxidada, y que la propaganda era caduca. No puede haber nada más irrespetuoso con la época que necesitó hacer de todo una fiesta, que su representación por medio de latas de conserva. Seguramente, lo fundamental en una relación con *lo ocurrido*, proceda más del aprendizaje que nos deja, que de la manutención de unas cuantas momias. Y entonces, resulta incomprensible que se acepte una exposición de decoración antigua, sin defender la utopía que mora ese acto decorador. Es decir, hay lagunas de conocimiento cuando, tras visitar *El Modernismo Catalán*, uno no busca en el conjunto vaso-servilleta-palillo de los bares de la zona, un discurso actualizado de lo que acaba de ver en La Pasión.

Atendiendo a la etimología de la palabra *decoración*, comprobamos que comparte su raíz proto-indoeuropea *dek-* (que significa tomar, aceptar) con términos como dogma, paradoja, sinécdoque, decente, digno, decoro, discípulo o docente. Pensemos que dicha actividad consiste en proponer una creencia; en favorecer las condiciones para que la idea tenga lugar. La decoración sabe que las formas *enseñan*. Estilo, ambientación y ornamentos son quiénes producen los encuentros; y por tanto, lo que *ocurre*. Con mucho, es acción.



9. Notas sobre postfordismo y parranda cultural

Artículo publicado en El Estado Mental el 6 de septiembre de 2016¹⁶⁶

El texto que sigue sintetiza varias lecturas realizadas de forma alterada y las pone a discutir entre sí. Nace del deseo por organizar la posición pública del artista hoy, y en parte funciona en la lógica del *STATEMENT ARQUITECTÓNICO Y STATEMENT IDEOLÓGICO*¹⁶⁷ publicado por Andrés Carretero en esta misma plataforma. No obstante, evitaré llamarlo *statement*, pues, según nuestra formación, eso es algo que se escribe para competir en ‘arte joven’.



Fotografías de un pescadero preparando salmón realizadas con mi teléfono móvil

¹⁶⁶ <https://elestadomental.com/diario/postfordismo-y-parranda-cultural>

¹⁶⁷ Carretero, A. (12 de julio de 2016). *El Estado Mental*.

<https://elestadomental.com/diario/statement-arquitectonico-y-statement-ideologico>

Prefiero comenzar con un pensamiento ajeno a nuestras circunstancias.

No hace tanto que el término *inquietud* encerraba connotaciones negativas. En contra del trabajo, de la vida activa, la vida superior no era sino la *contemplativa* [Arendt]. Sin embargo, desde la época fordista, dicha connotación ha sido dada la vuelta y el trabajo no es ya algo vergonzante sino que con frecuencia uno se siente orgulloso de poseerlo y, en ocasiones, de llevarlo a cabo. Entre las conquistas del régimen neoliberal destaca la de haber intensificado dicha percepción hasta el punto de que es, precisamente el trabajo, aquello que socialmente y con mayor precisión define al individuo. Con la perversa consecuencia de que, independientemente del capital económico remunerado, uno *necesite* trabajar.

Las causas de esta conquista van desde una biopolítica amablemente coordinada para lograr que efectivamente deseemos (y nos auto-coaccionemos para) “hacernos a nosotros mismos” [Byung-Chul Han], hasta unas circunstancias profesionales en las que “usted ya no puede irse a casa” [McLuhan]. Así pues, el llamado *workfare*¹⁶⁸ consiste en haber difuminado las fronteras entre trabajo y vida, con la ambigua consecuencia de que no existe un espacio compartido concreto¹⁶⁹ donde pueda surgir

¹⁶⁸ EN: *workfare system/ scheme /policy* ES: sistema /régimen/política de prestaciones sociales condicionadas (*workfare*)

El término *workfare* debe entenderse por contraposición a *welfare*. Ambos encarnan dos filosofías opuestas de la pobreza, de la exclusión y, consecuentemente, de la asistencia social, cuyas raíces se hunden en los modelos políticos del liberalismo thatcheriano y de la economía social de mercado, respectivamente. Mientras que la doctrina del *welfare* hace hincapié principalmente en la responsabilidad de la sociedad respecto de la persona marginada y en el derecho de ésta a la integración, en la doctrina del *workfare* se subraya ante todo la responsabilidad del individuo y su deber de resarcir a la sociedad mediante comportamientos meritorios, es decir, mediante contrapartidas consistentes en su participación en acciones de integración. El concepto de *workfare* no se basa en el principio de solidaridad, sino en el de mérito. La obtención de la asistencia se condiciona a una contraprestación (laboral o de otro tipo: trabajos en pro de la comunidad, búsqueda activa de empleo, actividades de formación, etc.) con la idea de colocar al beneficiario en pie de igualdad con los ciudadanos que trabajan.

En español, el concepto se ha traducido de maneras diversas, no siempre afortunadas y en algunos casos excesivamente reduccionistas (por ejemplo: «Estado de/I trabajo» – como traducción de *workfare state* y por contraposición a «Estado de/I bienestar»–, «trabajo obligatorio», «trabajo forzoso» y «trabajo forzado»). A la espera de que el concepto se asiente en nuestra lengua, la Célula Terminológica recomienda recurrir a una traducción neutra y descriptiva acompañada del término inglés entre paréntesis, según la solución adoptada en la traducción de la Resolución B5-0102/2004.

¹⁶⁹ Como era la fábrica fordista.

el pensamiento revolucionario [Gramsci] pero, al tiempo, el sujeto antagonista no está confinado a la esfera de la producción. Es, por lo tanto, una amenaza inmanente¹⁷⁰ [Marazzi] [Hardt].

Como es natural, el neoliberalismo tiene una definición para aquello en lo que debe consistir el trabajo de artista. Se trata de un ajuste en su reputación. Gracias a que términos propios de esta ocupación, como *creatividad* o *cultura*, hayan ido vaciándose de contenido y conservando su incuestionada popularidad para pasar a convertirse en un reclamo efficacísimo, el artista funciona como una inmejorable publicidad. Sin novedad, puesto que el arte siempre legitima a aquello que le legitima como arte; *quid pro quo*. En nuestro caso, el subsistema arte pasa a convertirse en un reducto marginal dentro del capitalismo cultural; dentro “del gran sistema propagandístico de las democracias masivas” [Moraza]. Y con la tendencia hacia una publicidad cada vez más imperceptible, la fusión arte y vida (efecto Toscani) queda al servicio de aquello que legitimó al arte en la Modernidad. (Todo ha sido traicionado¹⁷¹, [Marazzi]). Lo que, en el límite, convierte al arte en innecesario¹⁷².

En esta lógica, quien produce aquello legitimado como arte difiere poco del trabajador autónomo creativo. Y como él, padece¹⁷³ los resultados de “dedicarse a lo

¹⁷⁰ Siguiendo a Michael Hardt: «el trabajo afectivo genera por sí mismo y directamente la constitución de comunidades y subjetividades colectivas. Así pues, el circuito productivo de afectos y valores se parece mucho a un circuito autónomo para la constitución de la subjetividad, alternativa a los procesos de valoración capitalista.»

Debido a la *doble direccionalidad* del trabajo inmaterial, considero imprescindible matizar sus aplicaciones y no desmerecer su dimensión emocional, ya que está completamente entrelazada con la intelectual.

¹⁷¹ «Muchas de las cosas que el postfordismo ha realizado en un sentido negativo eran justamente nuestras demandas.»

Christian Marazzi / Isaac Marrero (04/2005) *Alrededor del giro lingüístico del capitalismo* Publicado en eipcp (instituto europeo para las políticas culturales progresivas).

¹⁷² Analogía extraída de *Ornamento y Ley* [Moraza].

¹⁷³ «Se puede decir cínicamente que aquí la melancolía de Adorno por la pérdida de la autonomía se realiza de un modo perverso en las condiciones de trabajo de las *creative industries*. (...) La flexibilidad se vuelve norma despota, la precarización del trabajo la regla, las fronteras entre tiempo de trabajo y tiempo libre se diluyen del mismo modo que las de empleo y paro, y la precariedad se extiende desde el trabajo a la vida entera.»

Gerald Raunig (01/2007). *La industria creativa como engaño de masas*. Traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Melich Bolet, revisada por Joaquín Barriandos. Publicado en eipcp (instituto europeo para las políticas culturales progresivas)

que uno ama”¹⁷⁴: precarización, competitividad insaciable, autoengaño de masas [Lorey] fragilidad y neurosis [Raunig]. Sin embargo, la acusación de que el artista sea -en el mejor de los casos- la consumación del cognitariado *freelance*, ya ha sido respondida. En su ensayo *Why Work?*, Liam Gillick declara que la razón por la que resulta complicado observar claras diferencias entre artista y trabajador del conocimiento, reside en que el primero siempre opera muy de cerca y en paralelo con aquellas estructuras que critica. La separación, según Gillick, se comprueba en la producción. En la toma de posición sobre aquellos asuntos que están bajo control, tales como el establecimiento de fechas, métodos y objetivos propios, la posible independencia del presente o la acción directa en lo tocante al contexto que la ubica. Un ejemplo de esta conciencia lo exhibe Guillermo Pfaff al abordar su pintura desde cierta “ecología de la imagen” [Horta].

Los procesos de trabajo condicionan los procesos de consumo, con lo que actuar en el *cómo hacer* es herir en su núcleo al sistema. Con mucho acierto, Octavi Comeron utilizó la metáfora de la innovadora *fábrica transparente* que Volkswagen había instalado en Dresde (2001)¹⁷⁵ para ilustrar la “expansión prodigiosa” [Jameson] de lo

¹⁷⁴ «Son precisamente estas condiciones de vida y trabajo alternativas las que se han convertido de forma creciente en las más útiles en términos económicos, en la medida en que favorecen la flexibilidad que exige el mercado de trabajo. Así, las prácticas y discursos de los movimientos sociales de los últimos treinta o cuarenta años no sólo han sido resistentes y se han dirigido contra la normalización sino que también, al mismo tiempo, han formado parte de las transformaciones que han desembocado en una forma de gubernamentalidad neoliberal”. (...) Hemos llegado a la actualidad, a un tiempo en el que las viejas ideas e ideologías de autonomía y libertad del individuo (sobre todo las del individuo como genio artístico) junto con determinados aspectos de la política post ’68, se han transformado en una forma neoliberal hegemónica de subjetivación. (...) La precarización de sí significa asentir respecto de la explotación de cada aspecto de la vida, incluida la creatividad. Ésta es la paradoja de la creatividad como gobierno de sí. “gobernarse, controlarse, disciplinarse y regularse significa al mismo tiempo, fabricarse, formarse y empoderarse, lo que, en este sentido, significa ser libre. (...)»

Debería ser posible una ampliación del campo de mira: de la defensa de un concepto reduccionista de totalidad y heteronomía, a una focalización en la introducción específica de prácticas de resistencia para oponerse a la totalización de la creatividad, las cuales han motivado, a su vez, las formas de subjetivación actuales.

[Lorey]

¹⁷⁵ En su discurso inaugural, el entonces director de la marca Ferdinand Piëch señalaba la dimensión emocional buscada en esa filosofía del proyecto: «Nuestros clientes y visitantes podrán ver y experimentar aquí la destreza del oficio de nuestros trabajadores y el *state-of-the-art* tecnológico. La marca Volkswagen añade así una nueva dimensión a la conexión emocional con un producto completamente nuevo en el segmento de automóviles de lujo». Folker Weissgerber, otro alto directivo de la marca, añadía en la presentación: «haciendo visible los procesos queremos presentar la fascinación de un ‘escenario’ de producción y, por supuesto, una atracción para clientes y visitantes». [Comeron]

cultural. Es decir, la producción simbólica en todos los rincones de lo social, lo económico y lo político, habiéndose infiltrado esta por completo en nuestra subjetividad [Comeron]. «Más allá de haberse convertido en escudos de realidad, las imágenes no sólo han llegado a sustituir la experiencia de primera mano, sino que se han convertido en certificadores de la realidad» [Emmelhainz]. No obstante, como matiza Comeron, esa transparencia puede ser también una *transparencia clínica* [Sloterdijk], un modo de legislar sobre lo visible y lo invisible. La expansión culmina con una brutal capitalización del lenguaje. (Esto es, de lo social) [Marazzi]. Ante ella, no sólo deviene urgente tomar posición respecto a los procesos de producción, sino asimismo, ejercer control crítico sobre la propia imagen que, de manera simultánea, de dichos procesos se construye. Justo aquí podremos inscribir cierto *antagonismo* en lo político [Mouffe]; una tentativa de no-redención frente a ese papel propagandístico que le sobrevuela al arte.

Isaac Marrero le pregunta a Christian Marazzi: «Si el lenguaje es un lubricante ¿podría ser el *silencio* una posición política?»¹⁷⁶ Probablemente no sea esta una posición sostenible, pero sirve como sugerencia de *oficio*. ¿Y por qué no hablar de profesión y sí de oficio? Pues porque aquí no importa tanto esa legitimidad social que muchos nos hemos ido comprando¹⁷⁷ como un chasquido; la consciente falta de previsión. En palabras de Benjamin, importan “los pedruscos que obstaculizan el movimiento de la máquina social y que el poeta pone a disposición de sus semejantes”¹⁷⁸ [Pardo]. Como consecuencia, es posible llevarla a cabo desde lugares

¹⁷⁶ «Bueno, el silencio es algo muy peligroso para el capital, porque en cuanto hay silencio no hay comunicación. Tronti señaló hace ya muchos años en relación a la gran crisis del 29, que posiblemente una de las razones fue que durante los años veinte la represión de los obreros fue tan brutal que no había organización, no había lucha... Así que tampoco había información. Es algo que siempre vuelve a mí cuando pienso en esto.» [Marazzi]

¹⁷⁷ Títulos, concursos, espacios...

¹⁷⁸ « No, queridos colegas —y lamento quitar el pan de la boca a unos cuantos subempleados del porvenir al destapar este escándalo—, lo *nuestro* no es socialmente útil, rentable o aprovechable, no contribuye como un bálsamo al funcionamiento de la sociedad con menos fricciones, no produce adaptación o conformismo sino todo lo contrario: fomenta el conflicto y el desacuerdo, alimenta la disconformidad y la inadaptación y, encima, no da dinero. ¿Cómo explicar, entonces, a quienes de buena fe se preguntan por ello, por qué sigue siendo necesario? Cuando Walter Benjamin estudió a Baudelaire —el hombre que inventó el oficio al que nos dedicamos quienes nos dedicamos a estas cosas: el de escritor (poeta, ensayista, crítico) moderno—, situó su perfil en el contexto del fenómeno que mejor define la vida contemporánea, el de un empobrecimiento de la experiencia, una nueva forma de pobreza que los antiguos no conocieron y que interrumpe la continuidad entre las generaciones del mismo modo que el filo de las agujas del reloj mecánico corta el tiempo en esos

atípicos, imposibles de sintetizar. La descripción que Josh Ruskin ofrece del artesano se ajusta bastante bien a la “definición retórica de clase”¹⁷⁹ [Marazzi] que necesitamos: «es un emblema para todos aquellos que tienen auténtica necesidad de una oportunidad para ´vacilar´, para equivocarse. El artesano debe trascender el trabajo orientado por la ´lámpara´ de la máquina y llegar con sus dudas a ser algo más que una herramienta animada.» [Sennett]

Siguiendo el transcurso de esta argumentación, parece que para *hacer* resulte irrelevante que uno sea o no denominado artista (que lo que haga sea denominado “arte”). Lo que, añadido a las pésimas circunstancias socioeconómicas que predominan en el gremio, anima a renunciar a los honores y de esta manera prescindir de las inevitables torturas burocráticas, sociales y éticas que les acompañan¹⁸⁰. Con esto en mente, hace poco conversaba con mi amigo Jorge¹⁸¹ acerca de la institucionalización de nuestras prácticas, sobre lo poco necesarias que son las instituciones para *hacer*. Concluíamos: las cosas (¿el arte?) ocurren sin ellas.

instantes inconexos y desleídos que trituran las biografías de los trabajadores industriales, más pobres cuanto más riqueza producen. Este es un régimen de vida que produce mucha más basura que ningún otro conocido, que se llena por todas partes de desechos, ruinas, desperdicios (esos mismos instantes dispersos que nacen ya obsoletos, que caducan en el mismo momento en el que nace el instante siguiente), harapos de humanidad ocultos en las montañas de porquería de los vertederos. El escritor o el pintor de la vida moderna es, en el retrato que Benjamin hace de Baudelaire, el que convierte en una profesión el rebuscar entre la basura hasta encontrar esos residuos de sensibilidad —y de entendimiento— que la sociedad ha ido desechando precisamente para funcionar mejor, para profundizar en el modo empobrecido de vivir en medio de la opulencia tecnológica. Al ponerlos a disposición de sus semejantes, el escritor no está contribuyendo al mejor funcionamiento social sino, al contrario, devolviendo a la vida esos pedruscos que obstaculizan el movimiento de la máquina. Pero esos hallazgos constituyen la única forma de riqueza (inaprovechable política, social o económicamente) que, como un anacrónico cuerno de la abundancia, puede compensar el empobrecimiento de la vida moderna y señalar un límite irrebasable a la lógica de la eficacia y la rentabilidad. Y es dudoso que podamos existir dignamente allí donde ese límite ha sido sobrepasado.» [Pardo]

¹⁷⁹ Una herramienta para producir una clase activa políticamente, es decir, una “ficción productiva”.

¹⁸⁰ «Los peones son, como dijimos antes y por supuesto, los artistas: las piezas a la vez más importantes e irrelevantes. Constituyen las piezas más populosas del tablero, dada su constante proliferación por las escuelas de arte que cada año los produce. Es difícil valorarlos individualmente al principio del juego. Sin embargo, conforme van avanzando, los peones comienzan a recibir apoyo de las otras piezas. Un peón que avanza al frente de las trincheras del tablero se considera peligroso, y sus contrincantes harán todo lo posible para exterminarlo. Sin embargo, en estas ocasiones, el peón avanzado adquiere tanto poder que se convierte en una pieza preciosa para aquellos que están aliados con él, y este apoyo adicional le permite ocasionalmente llegar a la octava casilla para coronar- o sea, consagrarse como potencia en la historia del arte. Una vez coronado, el peón se convierte en Dama y de ahí en adelante es capaz de maniobrar con el mismo poder que la pieza más importante del tablero.» [Helguera]

¹⁸¹ Jorge Mirón www.jorgemiron.net

En la charla apareció la explicación que da Boris Groys con respecto al funcionamiento de los archivos culturales. Groys expone que, al incluir las cosas procedentes de lo real, el archivo modifica su valor de destino desposeyéndolas de lo que —precisamente— es más propio de la realidad. Esto es, su *caducidad*¹⁸². Llevándonos por consiguiente a considerar si, quizá, dicha institucionalización resta veracidad a los hechos.

Y pese a todo lo que este texto ha parecido o lleva pareciendo, reclamo una permanencia en la institución. Es decir, para finalizar reclamo la auto-denominación de uno como artista y el esfuerzo por incluir nuestra práctica en el acotado campo del arte. Aunque esta idea del arte como algo separado sea algo estrictamente heredado¹⁸³, el presente nos obliga a reconocer que es trascendente, impacta. Sabemos que la subjetividad racionalista propia del capitalismo, tiende a soslayar sistemáticamente los modos de subjetividad *pática*. Rebatir estas modalidades de expresión de las semióticas significantes es una operación política¹⁸⁴ en tanto que,

¹⁸² «En el archivo se coleccionan y custodian cosas que son importantes, relevantes o valiosas para una determinada cultura. (...) La función del archivo consiste en representar la vida exterior a los espacios del archivo. Por supuesto, las opiniones acerca de qué sea bueno para la vida, para la historia y para los hombres difieren considerablemente, y ésta es la razón por la que representar algo en el archivo es objeto de beligerantes políticas de representación. (...)

No existe una posición de poder absoluta en relación a los archivos: la lógica archivística acaba imponiéndose, pues los archivos recogen todo aquello que aún no ha sido reunido en ellos: la así llamada "realidad" no es en el fondo más que la suma de todo aquello que aún no ha sido recogido por los archivos. (...) De facto, el archivo no recoge tanto lo que es importante para los hombres (pues nadie sabe qué es importante para los hombres) sino que en él sólo se recoge aquello que es importante para el propio archivo.

(...) El archivo es el que ofrece la condición previa para que pueda existir en absoluto algo así como la historia.

(...) El archivo cultural se encuentra en una contradicción interna, producida por su propia dinámica. Por una parte, el archivo tiene vocación de exhaustividad: debe reunir y representar todo aquello que se encuentra dentro de él. Pero, por otra, las cosas del interior del archivo tienen un destino completamente distinto a las del exterior a él: las cosas del archivo son consideradas valiosas y dignas de ser protegidas, mientras que se acepta sin más la decadencia, la mortalidad y la brevedad de las cosas profanas. Así pues, entre las cosas del interior del archivo y las del exterior existe una profunda diferencia que echa por tierra toda pretensión de representación; es una diferencia en el valor, en el destino, en la relación con la caducidad, la aniquilación y la muerte. (...) Precisamente lo más propio de la realidad —esto es, su caducidad— no puede ser reproducido o representado en el archivo. Incluso el arte que pretender escenificar en los espacios del museo su propia caducidad acaba documentado, archivado y custodiado.»

[Groys]

¹⁸³ Propio de nuestra incierta cultura occidental.

¹⁸⁴ «Hay una pretensión común a la lógica capitalista de las sociedades disciplinarias y a la lógica socialista y comunista: la relación con lo real debe pasar forzosamente por una mediación. Sin significación ni representación no hay acceso a lo real. (...) La cuestión política que se debe plantear frente a los procesos de sujeción y servidumbre es la siguiente: ¿cómo sustraerse a estas relaciones de

por una parte “adquirir significación es siempre inseparable de tomar el poder” [Lazzarato]. En definitiva, si acaso tenemos la posibilidad de operar en un sentido que perturbe la razón postfordista y hacerlo público, debemos utilizarla. Así las cosas, actuar en la institución –erosionándola- tiene que ver con nuestra responsabilidad. Preferiría no sentirme inocente, pues todavía sé que ninguno¹⁸⁵ lo es. [Pasolini]

dominación y cómo desarrollar a partir de estas mismas tecnologías prácticas de libertad, procesos de subjetivación individuales y colectivos?»
[Lazzarato]

¹⁸⁵ «Antes que nada he de decir que no me encuentro en un momento muy feliz de mi vida intelectual: tengo la vaga sensación, por ejemplo, de que aquí mis palabras resuenan sin el carácter de la novedad y de la actualidad. (...) Todos nosotros, hombres públicos de la cultura, nos consideramos en realidad inocentes. Algo que puede considerarse, sin duda, una culpa. Sin embargo, es precisamente gracias a esta ilusión culpable, la ilusión de la inocencia, que, de alguna manera, se abre camino en nosotros la única verdad posible, para que así pueda nacer ese “pequeño libro”, de historia y de vida (en palabras de Noventa), que luego se pierde sistemáticamente... (...) La “cultura subterránea”, como le ocurre siempre a las culturas nuevas, y por ende antioficiales, tiende ante todo, sin falta, a echar por tierra esa ilusión de inocencia y situar a quienes se ilusionan frente a su culpa. Así pues, ante todo, esa cultura “nueva y subterránea” — en otras palabras, cronológicamente “joven” — NO QUIERE ser culpable de sentirse inocente. Y no sólo asume desde el principio su responsabilidad, sino que pretende que, justo después, la asuman también quienes ya lo hicieron una vez, *in illo tempore*, en el origen, cuando también ellos eran jóvenes.(...) La inocencia, para entendernos, se identifica con los valores constituidos.

La destrucción de la inocencia es destrucción de valores.»
[Pasolini]

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Arendt, H. (1993, ed. original 1958). *La condición humana*. Barcelona: Paidós
- Benjamin, W. (1863). *Charles Baudelaire. El pintor de la vida moderna*
- Byung-Chul H. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder
- Comeron, O. (2007). *Arte y Postfordismo. Notas desde la Fábrica Transparente*. Barcelona: Trama
- Emmelhainz, I. (20 de enero de 2013). *Arte y giro cultural: ¿Adiós al arte autónomo comprometido?*
Publicado en Salonkritik
- Gillick, L. (30 de enero de 2010) *Why work?* La traducción es mía. Publicado en Artspace
- Gramsci, A. (1934). *Americanismo e fordismo*. Torino: Einaudi
- Groys, B. (2008, ed. original 2000) *Bajo Sospecha. Una fenomenología de los medios*. Traducción de Manuel Fontán del Junco y Alejandro Martín Navarro. Valencia: Pre-Textos
- Hardt, M. (2006). *Trabajo afectivo*. Publicado en DDOOSS
- Horta, A. (7 de enero de 2016). Pfaff: En la actualidad el sentido del arte povera recobra todo su sentido. Publicado en Babelia, El País
- Helguera, P. *Manual de Estilo del Arte Contemporáneo*. Publicado en Instituto Iberoamericano de Museología
- Jameson, F. (1991). *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso
- Lazzarato, M. (06/2006) *El "pluralismo semiótico" y el nuevo gobierno de los signos. Homenaje a Félix Guattari*. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriandos. Publicado en eipcp (instituto europeo para las políticas culturales progresivas)
- Lorey, I. (01/2006). *Gubernamentalidad y precarización de sí. Sobre la normalización de los productores y las productoras culturales*. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriandos. Publicado en eipcp (instituto europeo para las políticas culturales progresivas)

- Marazzi, Christian (1994) *Il posto dei calzini. La svolta lingüistica dell'economia e i suoi effetti nella politica*. Bellinzona: Casagrande. [Trad. C. Marazzi (2003) *El sitio de los calcetines. El giro lingüístico de la economía y sus efectos sobre la política*. Madrid: Akal]
- Moraza, J.L. (2007). *Ornamento y ley: procesos de contemporización y normatividad en arte contemporáneo*. Murcia: Cendeac
- Mouffe, C. (2013). *Agonistics, Thinking the World Politically*. Verso
- Pardo, J.L. (4 de enero de 2014). *¿Para qué sirve esta empresa?* Publicado en El País
- Pasolini, P.P. (2014, ed. original 1973). *E. M. (Extremismo Metapolítico)*. Publicado originalmente en *Nuovi Argumenti* (31), como prólogo a *Otto domande sull'estremismo*. La edición que aquí se rescata aparece publicada en *Demasiada libertad sexual os convertirá en terroristas*. Madrid: errata naturae.
- Raunig, G. (01/2007). *La industria creativa como engaño de masas*. Traducción de Gala Pin Ferrando y Glòria Mèlich Bolet, revisada por Joaquín Barriendos. Publicado en eipcp (instituto europeo para las políticas culturales progresivas)
- Sennett, R. (2009, ed. original 2008). *El artesano*. Traducción de Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama
- Sloterdijk, P. (2003, ed. original 1983). *Crítica de la razón cínica*. Traducción de Miguel Ángel Vega Cernuda. Siruela